وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري

Narrative text structure dialog functions dramatic of Algeria

د. صالح بوشعور محمد أمين

قسم الفنون/ كلية الآداب واللغات/ جامعة تلمسان (الجزائر)

salahmklt13@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 19-12-2018	تاريخ القبول:25-05-2019	تاريخ النشر : 2019/07/15



عوض أسلوب السرد عنصر الحوار في المسرح الملحمي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها[1]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس، إذن كيف وظف السرد في النصوص المسرحية الجزائرية؟ ولماذا؟ ومن أين استقى مضمون تلك النصوص؟ هل من التراث الشعبي المتجذر في المجتمع؟ أم هو سرد نابع من الرواية والملحمة؟ وهل وظف خدمة للمسرح؟ أم خدمة للمسرح الملحمي المنتهج من طرف كتابنا؟ وكيف أثر السرد في بنية التأليف المسرحي؟ وهل أدى دورا إيجابيا خدمة للنص الدرامي؟ أم أنه عصف ببنية الدراما وعناصرها القاعدية والبنائية؟

الكلمات المفتاح : دراما، حوار، سرد، ملحمية، بريخت.

Abstract:

Instead of a narrative epic Theatre dialogue, became an essential link to the Narrator the narration of events submitted to the characters and the descriptor of place and Savin in time, this narrative feature forms associated with a narrator (whether the author or one of the characters) that presents the events as seen by either historical are Back to the story in the past and bring it down on the ground until all of the historical dimension and emotional dimension, and the profile to reflect the historical character and each incident historical incident is not repeated, accident, associated with the selected item, in the course of this incident to accumulate mutual relations between people. So how he employed narrative in Algerian theatrical texts? And why? And where those texts derived content? Is it rooted in folklore society? Or is the list stems from the novel saga? Do you hire a service to the

theater? Or the epic Theatre service approach taken by our book? And how they impact the narrative structure of playwriting? And does a positive role for dramatic text service? Or is it ravaged the structure of grassroots elements of drama and constructivism?
Key word: dram, dialogue, listing, epic, brecht.



مقدمة:

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان والمكان أو بعقدة أساسية.

وانتهج كثير من الكتاب الملحمية، حيث اعتمدوا التغريب كعنصر مهم، وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع الاندماج وكسر الإيهام، كون ما يعرض ليس مجرد وهم بل هو الحقيقة بذاتها حتى يتم الفهم، أين وجد في مسرح بريخت بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[2]، والمعتمد على وسائل فنية منها التأريخية مع منح الجمهور الحرية لإصدار حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة للتغيير على مستوى العقل أولا ثم المجتمع.

تناول الباحث -من هذا المنطلق- إشكالية وظائف الحوار السردي في بنية النص المسرحي الجزائري، والدور الذي لعبه في بنية التأليف المسرحي الدرامي. وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح الباحث عدة تساؤلات فرعية:

-كيف وظف السرد في النصوص المسرحية الجزائرية؟ ولماذا؟ ومن أين استقى مضمون تلك النصوص؟ هل من التراث الشعبي المتجذر في المجتمع؟ أم هو سرد نابع من الرواية والملحمة؟ وهل وظف خدمة للمسرح؟ أم خدمة للمسرح الملحمي المنتهج من طرف كتابنا؟ وكيف أثر السرد في

بنية التأليف المسرحي؟ وهل أدى دورا إيجابيا خدمة للنص الدرامي؟ أم أنه عصف ببنية الدراما وعناصرها القاعدية والبنائية؟

تتسع وسائل التغريب لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، بمجرد أن يصبح الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي[3]، والتقطيع يحدثه عمدا عن طريق تزويد الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، فيؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، كما يؤدي دور الرقيب لعقول المتلقين، كما يعتمد الكورس والأغنية ذو الوظيفة الاجتماعية بهدف المتعة والتعليم، فالراوي هو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة للوصول إلى التجربة الفنية ثم الجمالية.

عوض السرد الحوار في المسرح الملحمي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها[4]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس[5].

أما فيما يخص استقلالية المشاهد، فنجد أن الحوار في المسرح الملحمي يفصل كل مشهد عن الآخر، وكأنها سلسة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة، بهدف هدم تسلسل المشاهد عند أرسطو، وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض- باستعمال ثلاث وسائل تحقق هذا الطرح:

النقل على لسان الشخص الثالث.

النقل بالزمن الماضي.

قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[6].

1- وظائف الحوار السردي في الموضوع الدرامي

- مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة:

يعد عبد القادر علولة من بين المسرحيين الجزائريين الذين اعتمدوا السرد لإيصال موضوعاتهم المسرحية إلى المتلقي، إذ يقول: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوربا منذ بداية القرن العشرين]...[فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية"[7]، أين يستمد علولة موضوعاته من الحياة اليومية ومشاكلها، كما يستمد أيضا من التراث الشعبي في قالب حواري سردي.

تعالج مسرحية الأجواد قضية المعاناة والاختناقات الاجتماعية بسبب البيروقراطية والتعسف في استعمال السلطة والنفوذ، كما أن المتتبع لهذه المسرحية والمتبصر فيها يجدها مسرحية شخصيات، إذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث والموقف، كما تتبلور الفكرة أيضا[8].

تتمحور المسرحية على عدة أحداث لا تصب في موضوع واحد، وكل لوحة مستقلة بذاتها، ولا يوجد بين الشخصيات علاقات متبادلة ولا أحداث مشتركة تخدم الموضوع العالم للمسرحية، إذ تتأسس كل وحدة على السرد المتمثل في الإخبار التفصيلي عن معاناة الشخصيات بأسلوب تقريري إخباري دون وجود لتجسيد موضوع جدير بالاهتمام في إطار موحد، حيث نستكشف أن علولة يطرح القضايا دون ذكر الأسباب أو حتى الالتزام بقانون الضرورة والاحتمال.

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس.

يرشق قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كلي معلق الحاشية.

وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشية.

كأنه وزير جايب في جرته حاشية."[9]

وعلولة في هذا السرد على لسان علال (القوال)، راح يعدد مناقب الكناس ويبكي معاناته، فحرم المتلقي من التعرف على الشخصيات بطريقة مباشرة عبر الحوار ومن ثم الموضوع الذي يريد إيصاله لهم. إذن ماذا استفاد المشاهد من هذا السرد؟ إنه يرى هذا الكناس كل يوم في حياته اليومية، يزاول مهامه المنوطة به، فأين المغزى؟ وما الهدف من إدراج شخصية علال لمقدمة المسرحية؟

والسرد هنا واحد من الأساليب التي يتجاوب بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته، وما يطرأ من تغيرات في سلوك الناس وتفكيرهم، فهو يعتبر نصا مفتوحا وحرا، له نمطه الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية السردية وجوهر تشكيلها.

أما موضوع اللوحة الأولى يتمحور حول شخصية الحبيب الربوحي الحداد، وظفه علولة من أجل مواجهة البلدية التي قامت بتجويع حيوانات الحديقة، وكيف قام الربوحي بتجنيد كافة سكان الحي لجمع الأكل لهذه الحيوانات، ولكن أتهم بالخيانة ولفقوا له تهمة الجوسسة لصالح جهات أجنبية.

الربوحي :]...[وفيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويلا، أخيرا أشتكاوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خسارة عليكم يا أصحاب البلدية مخليتهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة، القرد في حالة خطيرة]...[الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يدهشر وينازع ... .[10]

ويتحمل الحبيب الربوحي القضية من أجل خدمة المصلحة العامة، ويحمل الموضوع على عاتقه إلى التحقيق، حيث اعتمد علولة على الحوار السردي في إيصال الموضوع إلى المتلقي، لكنه أغفل ميزة المسرح في معايشة هذا المتلقي للموضوع وأطواره، ومتابعة الحيثيات الحوارية في حبكة محكمة الصنع، وليس بأسلوب تقريري وصفي، فالمسرحية أول ما يميزها هو موضوعها وفكرتها والكيفية المثلى لتحقيق ذلك، وإيصال تلك الرسالة التي يهدف إليها المسرح.

2- الحوار والتعبير عن الرمز في الشخصية:

إن ما ميز الشخصيات الدرامية في مسرحية كاتب ياسين هو اعتماده على الأسطورة والرمز، والأفكار الفلسفية في أعماله المسرحية، وكان اهتمامه قائما على المقاومة والنضال ضد السياسة

الاستعمارية، من أجل نصرة المضطهدين والمستضعفين، لتحقيق الوعي السياسي وبالتالي الحصول على الحرية، كما يخاطب الطبقات المحرومة من الشعب لاحتضان الثورة والإيمان بها.

– مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين:

استطاع المؤلف كاتب ياسين في مسرحية الجثة المطوقة توطيد العلاقة بين العناصر البنائية وحياكة الشخصيات الدرامية والشكل الفني للمسرحية، وهذا بتوظيف أسلوبه الرمزي أين تتجلى ملامح الشخصيات في الحوارات الدرامية للمسرحية، فبها تتضح الفكرة، وتساعد في الوصول إلى الهدف الأعلى، وذلك عن طريق الحوار الجاري في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة تحتاج تفكيكا وتحليلا ومن ثمة إعاد تركيبها للتضح الكودات، وصولا لربط الواقع بالدراما.

تبدأ مسرحية الجثة المطوقة بمشهد الجثث المتراكمة، أين عاشت شخصية لخضر الحامل لهموم ياسين، مآسي العذاب والمحن من ويلات الاستعمار، ويكون بينها لخضر يصارع الموت، ويتحدث بصوت فيه نوع من البشاعة للموقف، حيث يقول:... ليس الموت إلا لعبة[11] في أيديهم، كما يحصل هذا في كل ولاية أو دولة عربية وهذا بناءا على قوله... هو شارع الجزائر، او قسنطينة أو سطيف أو قالمة، أو تونس، أو الدار البيضاء...[12]، يبين لنا لخضر أن ما حدث في الجزائر هو (توسعة) ما يحصل في دول الجوار كتونس، والمغرب الأقصى، وهذا من أجل توحيد الدول العربية ضد الاستدمار، كما أن ياسين لم ينسى المرأة التي أحب والأم التي ربته وأنجبته والوطن الذي ولد فيه وترعرع، وكل هذا يرمز له بشخصية واحدة في جل مسرحياته وهي الشخصية المستمرة التي يقول عنها احد الدارسين أنها: ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه، وهذا التعذر هو ما أوحى إليه بنجمة، الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية[13]. أما في مسرحية الجثة المطوقة يقول لخضر:.... هنا شارع نجمتي، هي الشريان الوحيد الذي لأجله أريد الحياة...[14].

كما ارتكز كاتب ياسين على الجدل القائم بين فكرتي الهذيان والخيانة، وهما عاملان لعب عليهما المؤلف لتصوير شخصية المرأة صاحبة المزاج المتقلب التي تحب وتكره وتبكي وتقاطع في نفس الوقت، وهذا ما نجده في مسرحية الجثة المطوقة ليعبر بها عن الثورة، أي هي عمل ممتلئ بالرموز الفنية، منها شخصية لخضر الرمز الذي ترك نجمة من أجل الوطن، واهتم بنجمة التي ترمز

إلى الجزائر، الأم التي تحضن أبناءها وطنيين كانوا مثل شخصية لخضر وحسن ومصطفى، أم خونة مثل شخصية الطاهر الحركي الغادر والوفي للعدو.

استعمل كاتب ياسين الرموز المتكررة كأسلوب لبناء شخصياته الدرامية، حتى تعبر عن صدق ما يجول في خواطر الجزائريين، وما هذا إلا دليل على الوعي السياسي الذي يتحلى به المؤلف، لأنه مؤمن بحرية التفكير، كما يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية، سياسية وثقافية، حيث أسقطها على شخصياته الدرامية بكل رمزية ودقة، لأنه يملك ناصية القول في الفن والفلسفة، ويجيد بناء الدراما في طروحاته الفنية، وكذا تمرده على كل السلطات وحتى السياسات، وهو بذلك مخالف لجل الذين كتبوا المسرح وطريقته تختلف عن طريقتهم من حيث المضامين والاتجاهات التي تضمنها بعض أعماله المسرحية، أي أنه لم يعتنق الأفكار الجاهزة، حتى أن الأوروبيين اتخذوا روايته "نجمة" منهاجا للتعليم في مدارسهم، وذلك لبراعته في الأسلوب الفني، إن الحاصل المشترك لأجل كتابات ياسين متكون من ما أسماه تقنية الموزاييك، وهي اللوحات المتشابكة المتداخلة، البعيدة القريبة، الصلة فيما بينها، والتي لا يخلع عليها هذا الوصف النوعي إلا تشابكا وتداخلها وقربها وبعدها عن بعضها البعض[15].

والحوار في المسرح غير الحديث العادي الذي يدور بين طرفين، لأن الانتقاء والتركيز هما أساس بنائه للتعبير المركز عن الشخصيات بأبعادها الثلاثة، فالمؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، وعلى الكاتب أن يترك الحرية للموقف حتى تدور فيه الشخصيات برحابة وصولا إلى التشويق، فهي تتولى تكييف سلوكياته وتصرفاته، وهذا ما نجده في مسرح ياسين شخصياته تتقمص ذاته وفترات من حياته، فجعل له دورا في مسرحه من وراء شخصياته، فالشعور الذي يشتمل على والإدراك والإحساس ليس حالة يعيشها كل فرد على حدا، بل هي موجودة في الضمير الجمعي لشعب من الشعوب، وهكذا كانت المناجاة الذاتية للنفس هي خطاب لازم الدراما التقليدية يستخدمها الكتاب لربط العلاقة مع المتلقي في أسلوب رمزي يضعون ذواته داخل شخصيات يحادثون فيها الآخرين بضمير الغائب وأفكار فلسفية حتى تلفت الانتباه وتجمع العواطف والعقول معا كصورة متميزة تكشف لنا عن ماهية المسرحية.

هذا ما يميز مسرح كاتب ياسين في المهارة في إنتاج الأفكار الدرامية وأسلوب بناء الشخصيات واستخلاص خصائصها الدرامية وانتقاء الحوارات عبر رموز وكودات، لتعطي

موضوعية أكثر لنصه المسرحي وتوضح علاقة الشخصيات ودورها في توصيل الفكرة، فكرة الدفاع عن الجزائر الأم، فكل مواطن أفنى حياته من أجلها ودافع عن شرفها تحتضنه وترعاه، أما من أدار ظهره لها واستغنى عنها سيعاقبه الزمن شر عقاب، وهذا ما جاء على لسان مصطفى:... ليس لديها أي قريب (يلتفت نحو نجمة ليقول لها) أنت تعرفين لخضر أكثر منا، يجب أن تنتظري]...[إذا لخضر من أهل الجزائر، لأنه من المحاربين والمجاهدين في سبيل الله من أجل العيش في سلام وحرية[16].

يبرز كاتب ياسين في حوار بين الشخصيات الدرامية تحليل سياسة الاستعمار التي أثرت في نفوس البعض ليصبحوا عملاء وخونة لوطنهم من أجل تحقيق أهداف تتعارض مع الفكرة الرئيسية، حتى يوضح للمتلقي طبيعة كل شخصية بكل أبعادها والجانب الذي اختارته، بهدف تكوين الأزمات وتطوير الصراع، متمثلة في شخصية الطاهر، الذي ينعت لخضر بالمجنون المتمرد.

الطاهر: لا تترك نجمة عائلتها من أجل مجنون كلخضر.

الطاهر: (يقول كذلك): لقد أضعت جهدا كبيرا للبحث عن إنسان ملعون الذي لم أتمكن من معرفة ما يجول في خاطره[17].

يكشف لنا المؤلف عن طريق اختياره للشخصيات المستوحاة من تاريخ الأجداد، أن أمثال الطاهر هم من باعوا وطنهم دراهم معدودات وأن عبرتهم بخواتيمهم، ولن ترضى عنك أم إذا رفضتها وكنت عاقا بها هذا ما جاء على لسان مصطفى.

مصطفى: كنتم معجبين بقوتهم الهائلة... لم يكن للثورة في عيونكم أي معنى، لقد شاركتم في الخيانة، وستكونون آخر الضالين الغالطين[18].

يبرز ياسين بأسلوبه الرمزي أن شخصية الطاهر تعاني من الإحباط النفسي نتيجة سياسة فرنسا الفكرية، التي أثرت في نفوس ضعاف الشخصية والروح الوطنية لنقص الإيمان وقلة التفكير، لعدم استعمال العقل لهذه الظروف القاسية والاستسلام لليأس، كما وظف شخصية لخضر وحملها مسؤولية دعم الثورة، ورفع المعنويات للشعب ودفعهم للتغيير.

لخضر: جميعنا في هذا الوطن غير محتملين بالنسبة للأجانب... يمكن لأي غاز أن يطعننا لأكثر من مرة... لا يجب أن تستدعي كل الذين في المنفى، لنحرر أرضنا المغتصبة[19].

كشف الكاتب عن الشخصيات المتشبعة بأفكار العدو الخائنين لمبادئ الشرف، الانتهازيين الجبناء، وفي المقابل يضخم من أبناء الوطن الشرفاء في فكرة الالتزام بالروح الوطنية للقضاء على الاستدمار.

حسن: ألم ترى لخضر؟

البائع: هو من بلدنا، كثير من الرجال يستدعون هكذا...

مصطفى: أنت لا تعرف رجالنا إذا، أنت دائما في الشارع ولا تعرفهم.

البائع: أنا لا أعرف إلا عملي وأبنائي.

مصطفى: ما ذا تفعل في هذا الشارع، ألم تتحدث إلى أي شخص؟

البائع: آه إخواني أنا لا أمارس السياسة، وليس لي صلة بالموضوع.

مصطفى: أنت تثق في رجال الشرطة، ماذا تعطيهم مقابل أن تربح حياتك.

البائع: إخواني! لي سبعة أولاد وأعمل ذلك حتى لا يجوعوا وتشتد سواعدهم لتحرير البلد من الاحتلال.

مصطفى:... ربما هذا (دليلا) وسيلة للخروج من الشقاء؟[20]

يظهر ياسين في هذا النص بتوظيف شخصية مارغريت، الفتاة الفرنسية التي أسعفت لخضر وأخذته إلى منزلها بسيارتها، وهي ابنة ضابط في الجيش الفرنسي.

مارغريت: إذا كنت تريد الذهاب إلى المستشفى سأستدعي أبي... إنه ضابط برتبة عالية[21]، حتى أنها استقبلت في بيتها حسن ومصطفى ونجمة، ومن خلال الحوار الذي دار بينهم، أصبحت على دراية بأنهم ضد الاحتلال الفرنسي ويخططون للثورة، وتكشف ذلك من خلال ما يلي:

مصطفى: إنهم مرتزقة لم يكونوا أقوياء منا، يعتمدون سياسة تشريد الشعب، وترهيبه...

مارغريت: إنه في مكتبه، باستطاعته أن يسمعك.

مصطفى: من؟

مارغريت: أبي[22].

شخصية مارغريت رمز يبرز لنا، مناهضة فرنسيين نفسهم للاستعمار، وهي بذلك توحي بالتعاطف الإنساني بين الشعوب والأمم، إيمانا منها بالقضية الجزائرية وفكرة الحرية والانعتاق من الاستدمار رغم أن أباها ينتمي إلى الجيش الفرنسي، وهي تناصر الثورة الجزائرية لأن سياسة القمع

والإبادة التي انتهجها الاستدمار ضد الجزائريين تزيد من صلابتهم وتولد لديهم الحماس للثورة، أما الفرنسيين فتضعف إرادتهم وحماسهم لبشاعتها وإجرامها، كالاغتيال بالجملة للشعب المضطهد.

لخضر: "تأخرت، تأخرت كثيرا على كشف معقل الضحايا، لا أستطيع أن أحبها أبدا، ولكن سأنم عليها دائما.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا.

لخضر: عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

نجمة: إنه مجنون، لا أريد أن أراه.

لخضر: اذهبي أيتها المرأة المسكينة لك كامل الوقت للبكاء، لا يشكل الزوج والابن بالنسبة لك إلا صورة واحدة، قد ماتا الواحد تلوى الآخر... ستلازمك سوداوية العدو، وتطارد بسمتك[23].

ويرمز ياسين بهذا الحوار إلى البعد النفسي الذي يكتنف الشخص الذي يعيش بعيدا عن الأم، هذه الأم التي لا تفرح أبدا، فكلما اقتربت من أولادها جاء العدو ليفقدها سعادتها، لتعيش في سوداوية وعتمة.

لقد صدق الكاتب حينما قال أن خلف كل حشرجة شهيد تنبعث صرخة طفل سينعم بالحرية، وها هو لخضر يخلّف وراءه علي الطفل الرجل الذي حمل مشعل أبيه الشهيد البطل الذي ذهب ضحية غدر زوج أمه العميل الطاهر حث أراد القضاء على عصاب التمرد والثورة، إلا أنه عبثا كان يحاول، لأن الثورة ستولد من جديد ومن رحم نجمة ومثيلاتها من نساء الجزائر العظيمة، فصور ياسين شخصية في آخر المسرحية ليرمز بها إلى الاستمرارية[24].

"نجمة: انزل من هناك... هيا انزل وناولني الخنجر!

علي: إنه خنجر أبي، وبالتالي هو خنجري.

نجمة: وجيوبك المليئة بالبرتقال المر ارميها، ألم أقل لك أنها مسمومة؟[25]

من خلال تصرفات الشخصيات والرموز التي تؤول إليها يمكن معرفة الأحوال النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاشها ياسين في تلك الفترة، لأنه من يبني الشخصيات ويقذف بها إلى الأمام، إلى الهدف الذي يريده عبر صراعات هو من يتحكم بها. فالشخصية على المسرح هي نموذج وقالب للإنسان في الواقع الحي، وعليها أن يستشف المشاهد اليقظة من خلال الحالة التي

تتحدث عنها، وعليه ألا يشعر المشاهد بالشفقة أو الخوف أو المشاعر والأحاسيس الفياضة لأن أحداثا كهذه لا تنفعه بشيء، لأنه -المشاهد- قد عاشها من قبل إما من خلال واقعة مؤلمة أو انكسار اجتماعي، وهنا ينبغي على الشخصية المسرحية أن تزوده بالمعارف التي يغير بها هذا الواقع، بسرد بطولات من التاريخ أو وصف حالة اجتماعية استطاعت أن تغير حياتها بفضل توعية من شخص آخر أو من المسرح نفسه، كما تبرز الشخصية دور هذا المشاهد في إمكانية المساهمة في هذا التغيير الاجتماعي[26].

شكلت الجثة المطوقة قمة الالتزام السياسي بقضايا المضطهدين وأبرزت ذلك التشبت القوي بالكفاح لتحرير الشعوب المستضعفة... كونه كاتبا ومثقفا مضطلعا بالتجربة المسرحية التي عكس من نافذتها، رؤى وأفكار أثرت تأثيرا شديدا على المسار السياسي لتلك الفترة[27]، كما إن الشكل الجمالي هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط على النحو الأكثر حسية، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى، ويحققها في شيء هو الأثر الفني، الأغنى والأكثر تضمنا للدلالة من أي شيء آخر]...[وهذا لأنه يلتقط الواقع بوصفه أساسا للفن[28].

3- لغة الحوار السردي في النص الدرامي:

يجد المؤلف -أحيانا- صعوبة في توصيل بعض الموضوعات إلى الجمهور عن طريق الحوار المباشر، خاصة مع المواضيع التاريخية أو الأسطورية، فيلجأ إلى أسلوب السرد كوسيلة لتخطي عقبات الشكل الدرامي، كالعودة بالزمن أو الوصف أو التعقيب وغيرها.

يعبر السرد عن قص أحداث غابرة وتقديم الشخصيات، يعرفنا المؤلف بكل جوانب موضوع المسرحية وحكاياتها وحوادثها ومواقفها، فهل يستطيع تجسيد هذه الأفعال أمام المشاهد ليجعلها حاضرا ينبض بالحياة، بوصف النص قابلا للإخراج؟ أم أنه يلجأ للسرد لإخفاء عيوب النص فيقع في فخ الروائية؟ وللإجابة عن السؤال، يجب أن نتبين الاختلاف بين طبيعة الحوار في المسرحية التي تستمد مضمونها من التراث وبين المسرحية التي تستمد مضمونها من واقع الحياة. وهنا سأحاول إبراز هذا الاختلاف من خلال تحليل الحوار في مسرحية ولد عبد الرحمن كاكي، الذي جعل من المسرح الملحمي اتجاها له، من خلال مدى تأثير السرد في الحوار في مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمن كاكي المعتمدة على التراث الشعبي وعلى الأسطورة والخرافة.

اللغة في مسرحية كاكي المعتمدة على التراث الشعبي، والمقصود بها اللغة المنطوقة أي المسموعة التي تلقيها الشخصيات والمقسمة إلى:

- الحوار المجسد للفعل في الحدث.
- السرد الممهد للحدث، الملخص والمعقب بالنقد والتحليل[29] .

- **مسرحية كل واحد وحكمه لولد عبد الرحمن كاكي.**

نستطيع أن نتبين من لغة الحوار في مسرحيات كاكي من خلال مسرحية كل واحد وحكمه، التي تحكي قصة "الجوهر بنت شط البحر"، التي جاءت ألفاظ وتعابير الحوار فيها منتمية إلى اللهجة العامية المتداولة بين الأوساط الشعبية، أن ألفاظها تتقارب مع الفصحى عند جميع شخصيات كاكي الموظفة في نصه.

وما يميز المسرحية هو أسلوب البخّار/الراوي عن باقي الشخوص، بلغته الشاعرية المتضمنة حكما أمثالا شعبية متجذرة في صميم التراث الشعبي الجزائري، تعمل على دفع الفعل وكشف المواقف وخبايا حوارات الشخصيات الأخرى، عبر التعليق عليها وتفسيرها ونقدها.

البخّار: الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها.

إذا شريت حوتة من السوق أشويها وإلا أقليها.

إذا الحاجة عجباتك وعندك المال أشريها.

أعلاه القليل مريض، ما ينجم يشري ما ينجم يفقي[30] .

وشحال من بهيم يحوس يقريه.

كون جاء عندي المال هاذ الكلام يليقله تبريح.

بلا شك هم القليل كالحبة يفقيه.

الهوى والريح بنظام يرجع صحيح.

أعلاه القليل في بكى والغاني في فريح.

أعلاه الغاني بماله أهناه يشريه.

يتفحشش ويستر عيوبه بيه[31] .

جاءت هذه المقاطع السردية بلغة تجمع بين العامية الشاعرية والعربية الفصحى، معبرة – على لسان البخّار– عن عديد المواقف والصفات الممهدة للفعل الرئيس للمسرحية، فمن خلالها

نستشف أن كاكي أراد أن يعرف المتلقي على الشخصية التي تدور عليها الأحداث، والمتمثلة في شخص جبور التاجر الغني الذي أراد الزواج من بنت تصغره سنًّا، لا يتجاوز عمرها الأربع عشرة وهي الجوهر، حيث عبر الراوي بواسطة هذه اللغة عن موقف الغني من الحياة، بمقابل عجز الفقير مواجهة التعسف والظلم لأنه بكل بساطة؛ لا حول ولا قوة له، فراح البخّار يسرد تلك المواقف والأحداث في شكل سرد تقديمي لأحداث لاحقة، يكشف من خلاله خبايا النص الذي لم يرد له المؤلف إطنابا في الحوار ومللا لدى المتلقي، ومن بين ذلك نستشهد بهذا المقطع السردي للبخّار.

البخار: الأب قال الأم راهي قابلة، وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا. وين راه الصحيح، الشاب سعدي أبليته ولا علته للفلاس تدّيه. والجوهر تحبو وكانت ظانة ولاّ تاكلة عليه. أشتى يصير وينسّي ألّلي بليته فيه[32].

يعبر البخار من خلال هذا المقطع السردي في شكل حوار مع الجمهور، أنه بصدد إيقاظ ذهنه كي يأخذ موقفا إيجابيا من الأحداث، ويشارك في اللعبة المسرحية وفي تفسير مجرياتها، فيصف البخار حيرة الجوهر على لسانه، وكأنه الناطق الرسمي لها، بعدما أبدى كل من أبيها وأمها موافقتهما من تزويجها لجبور، بعد ممارسته شتى الضغوط عليهم.

تتميز لغة البخار الشاعرية بأسلوب سردي فريد، ليس ذلك السرد المفرط ذو الصبغة الروائية، وإنما له خصوصية المحاورة، خطاب يتجه للمتلقي قصد تنبيهه وإيقاظه، فالكلمات المجازية موحية حافلة بالمعاني العديدة رمزية تعبر عن العالم الداخلي للشخصية بكل أبعادها النفسية لمن قلق حيال مصير الجوهر وشوق ولهفة في تقصي الحقائق ومعرفة مصير هذه البنت. ونقد لمثل هذه المواقف الموجودة فعلا في الحياة المعاشة، ولكن شاعرية أسلوب البخار السردي تعبر عن تجربة موضوعية هي أزمة الشخصية وحوارها الجدلي مع واقعها، حيث ترك كاكي كل الحرية للبخار في التعبير الموضوعي للوصول إلى لب الحقيقة، وكلما غاصت اللغة في داخل الشخصية اكتسبت نوعا من الرقة والشفافية والشاعرية[33].

ورغم أن لغة المسرحية لغة تعتمد على الحوار في جمل قصيرة متدفقة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، وخلوها من الوصف لتكثيف حركة الحدث لكن السرد في المسرحية شأنه شأن الحوار الذي يتفق مع كونه وسيلة لتحقيق غاية وهي فصل المتقي عن الأحداث

وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أن السرد يكشف عن روح الشخصيات ومكنوناتها وأبعادها.

البخار: هذي وحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا. كان راجل شايب وقريب ينحني، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة]...[حاج بالقليل عشرين خطرة[34].

من خلال هذا السرد على لسان البخّار يتبين لنا أن جبور شيخ كبير في السن له اثنا عشر ولدا حالته الاجتماعية تاجر كبير ذو مال وفير حتى أنه حج زهاء عشرين حجة.

اعتمد كاكي في حواراته على التكرار لتقرير الحقائق وإيقاظ المشاعر، ويكون التكرار بأساليب مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، مراعيا حال المتلقي ومستواه الثقافي ووضعه الاجتماعي، لأنه يستعمل لغة قريبة من واقعه مستمدة من تراثه الشعبي.

البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور إيقول إيه وإلاّ لا؟

البخّار: سامحوني يا سيادي نتكلم، إيه وإلاّ لا.

البخّار: أملى ماشي لا.[35]

يقصد كاكي من هذا التكرار، فضول البخار لمعرفة الجواب النهائي حول هذا الزواج، من خلال لهفة جبور سماع رد إيجابي، لا الرد بالنفي.

وقد أثر السرد في حوار ولد عبد الرحمن كاكي تأثيرا لم يفقد المسرحية بنيتها الدرامية رغم كثرته، حيث أراد المؤلف ربط المتلقي بالأحداث والمواقف الدرامية عن طريق السرد، وهو خطاب من الراوي إلى المتلقي في أسلوب حواري مع الجوقة (الجماعة)، وتجلت بذلك العلاقة الركحية التي تجمع بين البخار والجماعة من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فالبخار يسرد حكايته بطلب من الجماعة .

الجماعة1: يكفينا من البخور.

الجماعة2: ومنفعته.

الجماعة3: أحكينا حكاية.

الجماعة4: بلا ما نكثروا من براك الله وفيك.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها، وأنتم تملوها في الغنيات أتخمسوا معايا وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية[36].

أصبح المشاهد يتلقى حكاية البخار في شكل خطاب سردي غير مباشر بعد طلب من الجماعة وبالتالي وصلت إلى المشاهد، ومن هنا يتضح أنّ حوارا ضمنيا أصبح بين البخار والمتلقي بأسلوب تغريبي، من خلال إظهار الراوي والانتقال من موقف تظهر فيه الجماعة وهي تطلب منه سرد الحكاية، إلى موقف آخر تبرز فيه هذه الجماعة وهي تتجسد في الوجود الدرامي.

وأثر السرد يبدو أيضا في خاصيتي التعليق والتعقيب وخاصية التوجيه، والتي تدخل شكل الوعظ التعليمي في تواصله مع المتلقي بصبغة مرجعية على الأحداث، كما يمكن أن نسميها الوظيفة الإيديولوجية للراوي[37]، ويريد البخار من المتلقي أن يستنبط الأحكام والقيم من هذه المسرحية من خلال سروده، لتحقيق غاية وحيدة هي التغيير، فبإمكان أيّا كان تغيير مصيره دون استحالة، لأن المسرح ليس ما هو كائن وإنما ما سينبغي أن يكون.

أراد كاكي أن يبرز للمتلقي دوره الإيجابي في اللعبة المسرحية، وأنّ هذا المسرح وجد لأجله ومن أجله، لأنه يحاكي واقعه وتاريخه ومصيره، ومنه اتجه الكاتب للسرد كونه الأسلوب الأنجع لاستحضار التراث بتاريخه وحكاياته وخرافاته وإسقاطه على الواقع بصيغة الحاضر إذ لا يمكن للحوار فعل ذلك لأنه سيدخل المتلقي في شك، هل ما يجري حقيقة أم من نسج الخيال؟ لكن السرد يبعد هذا الطرح كما يقول البخّار:

وفي توجه البخار في خطاب موجه إلى المتلقي بأسلوب سردي من مقاطع حوارية كي ينفرد به، ويحتوي هذا السرد أمثالا وأقوالا مأثورة تعبر عن موضوع المسرحية وقضاياها المطروحة.

البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، وفي وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها، الناس في ذاك الليل الناس تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال أداوها الجنون. كون جينا امدادحة أهنا تكمل الحكاية، ولكن هذه الرواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا اشتى راه رايح يصرى[38].

وهذا خطاب مباشر من البخار إلى المتلقي ليتمعن ويتعمق في فحوى الحكاية ويعيشها في مخيلته، ويتصور أحداث اختطاف الجن للجوهر، وهذا نقل من كاكي من حكاية إلى أخرى، من عالم الإنس إلى عالم الجن، من عالم الحكاية الشعبية إلى عالم الأسطورة والخرافة، وتتضح- هنا – بصمة كاكي في قلب الحكاية الحقيقية للجوهر إلى إبداع آخر دار في عالم الجن، حيث تتغير الأحداث ونمط قراءة المتلقي للنص المسرحي من غاية المتعة التعليمية إلى عالم الخيال.

يعد تواصل البخّار مع المتلقي في سرده للأحداث السالفة الذكر، حوارا مباشرا يقف على نقطة حاسمة في خيط الحكاية، بحيث ينتقل بعدها من مستوى إدراكي جمالي إلى مستوى فكري عميق يبرز من خلاله أبعاد المسرحية الفلسفية.

4- خاتمة:

خلاصة ما سبق، يكشف الحوار بوصفه ميزة العمل الدرامي عن باقي الفنون الأدبية كالرواية والقصة والملحمة، وبكونه الأداة الرئيسية للخطاب بين الشخوص المسرحية والتواصل بينها،يكشف لنا عن طبيعة الشخصيات وأبعادها والمواقف الأحداث، كما يبين لنا دوافع الصراع، ويكشف الحوار أيضا عن الفكرة العامة للموضوع في حبكة متسلسلة ومتناغمة، لا يكسرها توقف أو ذبول من أجل الوصول إلى أهداف الشخصيات النهائية باستعمال الكلمات السهلة البسيطة الممتنعة المتوافقة مع فهم وثقافة المتلقي، فالإيقاع الحواري يخضع لتتابع الأحداث وردود الأفعال وفق مشاهد وفصول متسلسلة ومترابطة وفق إطار زماني ومكاني موحد.

إن التركيز على أسلوب السرد كوسيلة وهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لأهمية المواقف الدرامية، جعل من مسرحية الأجواد رواية أو مقامة تحكي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل بأسلوب خطابي وصفي ناهز الثلاث الساعات في عرضها[39]، كما أن توظيف السرد في اللوحة الأولى من المسرحية كان توظيفا واحدا في اللوحات الأخرى، اندرج تحت مواضيع مستقلة بذاتها لا تمت بصلة بموضوع عام/واحد للنص فإن السرد لم يؤثر تأثيرا سلبيا على المواضيع المسرحية في مضموها الملحمي بل هذا ما ينافي الدراما الأرسطية في تركيبة الموضوع ووحدته. إن الملاحظ في الوصف الكثيف والمطول على لسان الراوي في مسرحية الأجواد أفقد تلك الخاصية المتمثلة في محاكاة المواقف وردود الأفعال، فالسرد كأسلوب يختص بتقليد الأفعال العادية للأشخاص كونها مستقاة من الماضي (التاريخ) أو التراث – سواء المدوّن أو الشفهي-، والمتلقي على دارية كاملة بما

ستؤول إليه الأحداث بمجرد ذكر الراوي عنوان الحكاية، وكان يجدر أن يكون السرد خفيفا غير مثقل على كاهل البنية الدرامية للمسرحية، بحيث يكون في ثنايا الحوارات، أو في المقدمة وخاتمة المشاهد.

وإذا تعلق الأمر بالخاتمة، فإن السرد يتيح فرصة الإفصاح عن بعض التفاصيل مثل موت البطل أو موقف مأساوي عوضا عن عرض الحادثة على الخشبة، وهذا ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللباقة المسرحية أو مشابهة الحقيقة، إضافة إلى كون السرد قد يروي الكاتب عبره حدثا خارقا، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية بكل عقلانية[40]، أو تعديه إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية المسرحية، لتجسيد نظرية المسرح الملحمي.

كما ترك أسلوب ياسين – عبر الحوار السردي- لجمهوره المتلقي الحرية في نقد شخصياته وبنائها الدرامي، حتى يكشف بنفسه عن الحقيقة المرة التي عاشها الشعب أثناء الاحتلال، وما هذه إلا فترة من تاريخ الاستدمار يظهرها ياسين في مسرحية الجثة المطوقة.

ويتضح جليا أنّ أسلوب السرد في الحوار ينقص أو يلغي عدة وظائف من وظائف الحوار الكاشف لطبيعة الصراع الذي يبقى يدور حول قضية متخيلة في الذهن، والمحدد لطبيعة الشخصيات ومواقفها، والمساهمة في كشف الأسرار الخافية عن المتلقي، كلها تخدم في الأخير البناء الدرامي للمسرحية، لكن الكاتب المتمرس يعرف كيف يلملم شتات تقنياته وخبراته بإضفاء أسلوب السرد لإعطاء عمله نكهة، بحيث تتناسب والمضمون العام دون المساس بالبنية الدرامية، ومن خلال هذا تتميز لنا الهيئة التي وظف فيها كاكي البخّار كشخصية، وظيفتها الأولى هي الحكي؛ أي أنها شخصية مشاركة في الفعل الدرامي بواسطة حوارها مع الجماعة (الكورس) وتوجهها بخطاب مع المتلقي، حيث تشكل لدينا نمطا مسرحيا يسمى المسرح داخل مسرح[*]، وهو نمط ينشأ بواسطة الإيهام المسرحي الذي يفرضه المسرح الملحمي على المتلقي، فيبدو العرض واقعيا، لأن السرد كأسلوب يؤثر تأثيرا سلبيا في شخصية الدرامية، لأنه يبدو كشخصية تأخذ البطولة في الفعل الدرامي من باقي الشخصيات، أما التعقيب والتعليق فهما أسلوبان اتبعهما كاكي لكسر الإيهام وتغريب المتلقي، كون البخّار خرج بوظيفته هذه عن إطار الفعل المسرحي وبرز بكونه شاهدا على الأحداث من جهة، ومعلقا عليها من جهة أخرى.

والسرد كأسلوب روائي ترتبط وظيفته بالبعد التاريخي، كإسقاط الزمن الماضي أو استحضار الحدث التاريخي أو الأسطوري على المسرح، ما هو إلاّ وسيلة لبلوغ غاية تصب في صالح الاتجاه الملحمي الذي كسر بنية الدراما وتلاعب بالزمن والمكان وفصل أجزاء المسرحية عن بعضها بغية التغريب وكسر الإيهام لدى المتلقي، لكنه في المقابل أقصى دور الحوار في كونه يخلو من الوصف لتكثيف حركة الفعل، فالجمل فيه قصيرة مركزة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، والتكثيف يتطلب تقيدا بعاملي الزمان والمكان، ويدفع الحوار النامي المتحرك بالفعل إلى الأمام، لاكتشاف الحقائق المستورة، فالمسرحية تكتب لتجسد على خشبة المسرح بين مرسل ومستقبل، بين شخصية في حالة هجوم وأخرى إما في حالة سماع أو في حالة دفاع.

ومما ذكر سابقا فإن المسرح بدأ باعتماده السرد – عن طريق الكورس- كعنصر لا بد منه في مقدمة المسرحية وخاتمتها، أو في المشاهد ذات التجسيد المستحيل كالحروب أو تلك التي تشخص موت البطل، بحيث استخدم هذا الأسلوب مراعاة لمبدأ حسن اللباقة المسرحية. لكن جوهر الدراما هو الحوار، بل هو الروح الذي يسري في جسد النص المسرحي والذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحية فيما بينها، كما لا ينبغي له أن يلتصق بشخصية بعينها، فيتحول إلى حديث من جانب واحد ما سيؤثر سلبا على باقي الشخصيات، وتصبح المسرحية مسرحية شخصيات، وهذا الطول والتكثيف في السرد سيعيق نمو الفعل وتطور الموقف الدرامي، ما يبعد المتلقي عن المعايشة الوجدانية للحدث المسرحي، وهذا ما عمد إليه كاكي ككسر لوحدة الموضوع عن طريق السرد.

هوامش:

[1]- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

[2]- تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص247.

3- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1975، ص168.

[4]- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

[5]- ينظر برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133.

[6]- ينظر، برتولد بريخت، م ن، ص133.

[7]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص ص234-235.

[8]- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي تجليات الحداثة، وهران، 1992، العدد1، ص30.

[9]- عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص79.

[10]- م ن، ص 83.

[11]- Kateb Yacine : le cercle des repères les ancêtres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle), p16 (كل الحوارات المترجمة منقولة عن، عيسى رأس الماء، أطروحة دكتوراه، ص ص279-289.) .

[12] - Kateb Yacine: Le cercle de représailles Op cit. p 15.

[13] -Mohamed Kali: Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture 2005 Alger p.p 43,44.

[14]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles (le cadavre encercle), p16.

[15]- خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينيمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص36.

[16]- Yacine: Le cercle de représailles, Ibid. p19.

[17]- Yacine: Le cercle de représailles, op cite. p p19-20.

[18]- Ibid. p21.

[19] -Ibid. p 29.

[20]-Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 32,33.

[21]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 35.

[22]-Ibid p 40.

[23] -Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p p. 53, 54, 57.

[24]- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص288.

[25]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit p 66.

[26]- ينظر، عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص240.

[27]- د: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص416.

[28]- لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيّاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط، ص 98 – 101.

[29]- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص251.

[30]- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، المسرح الجهوي بوهران، د ت، ص21.

[31]- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 41.

[32]- م ن، ص 40.

[33]- ينظر د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، ص 205.

[34]- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص07.

[35]- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص36-37- 38.

[36]- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص06.

[37]- ينظر، السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر،1998، ص166.

[38]- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص59.

[39]- ينظر، نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص31.

[40]- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون لبنان، بيروت، 1997، ص249-250.

[*] المسرح داخل المسرح: أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتواضعان ضمن مكانين وزمنين متباينين، فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي، ما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة التي هي الصالة والخشبة.

نحو استثمار لغات التّخصّص في ترقية اللّغة العربيّة
Towards the use of languages for specific purposes (LSP) in the promotion of Arabic

أ. حدة روباش[1,*]، د.نصيرة إدير[2]

[1] مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر ، جامعة مولود معمري تيزي-وزو (الجزائر)
roubache2018hedda@gmail.com
[2] قسم الترجمة، جامعة مولود معمري تيزي-وزو (الجزائر)
idirnacera@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:19-09-2018	تاريخ القبول: 2018/11/03	تاريخ النشر: 2019/07/15



نسعى من خلال هذا المقال إلى البحث عن طرائق من شأنها أن تُعين المتخصّصين على استثمار لغات التّخصّص (لغة السّياسة، لغة الإعلام لغة القانون، لغة الطّب...) في ترقية اللّغة العربيّة، ذلك من خلال محاولة البحث في ماهية لغات التّخصّص وصفا وتعريفا، وواقع اللّغة العربيّة عامّة بين اللّغات لاسيما في واقع استعمالها في مجالات التخصص المختلفة. ونروم في الأخير تقديم مجموعة حلول وأفاق واقعيّة وملموسة، من شأنها أن تسهم في ترقية اللّغة العربيّة، وجعلها لغة علم وعمل وتواصل في جميع الميادين، سواء على المستوى الإقليميّ أو على المستوى العالميّ.

الكلمات المفتاحية : لغات التخصص؛ استثمار لغات التخصص؛ ترقية؛ حلول وآفاق.

Abstract:
This paper aims to find possible ways to help specialists in using languages for specific purposes (LSP) in different fields as politics, media, law, medicine, etc. in the promotion of the Arabic language. First, it will attempt to describe and define the concept of languages for specific purposes, and to take a critical look at the status quo of Arabic in general with particular stress on its use in specialised fields. It will finally suggest a set of pragmatic and tangible solutions and prospects that would contribute to the promotion of Arabic in order to be a working language in all scientific and technical fields at both regional and global level.

Keywords: Languages for specific purposes (LSP), use of LSP, promotion, solutions and prospects



مقدّمة:

إنّ تطوّر أيّ لغة عبر التّاريخ لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن المجتمع النّاطق بها، فهناك علاقة طرديّة بين وضع اللّغة ودرجة تقدّم وازدهار أصحابها، ويشهد على ذلك ما حصل سابقاً مع اللّغة العربيّة، حين ارتقى بها أهلها، فأصبحت لغة أدب وعلوم، يسعى كلّ من في أنحاء المعمورة إلى تعلّمها والنّهل منها. والمتتبّع اليوم لحال اللّغات يعلم أنّ اللّغة الإنجليزية، ما كانت لتكون لغة عالميّة للعلم إلاّ لأنّ النّاطقين بها أصحاب اكتشافات واختراعات، والأمر نفسه يحدث مع اللّغة اليابانيّة والصّينيّة، فهما تحذوان حذو الإنجليزية نتيجة التطوّر العلميّ والتّكنولوجيّ الحاصل في اليابان والصّين.

وقد واكب التّطوّر التّكنولوجيّ الحاصل ظهور كثير من التّخصّصات العلميّة الّتي لم تكن معروفة سابقاً، ورافق ظهور هذه التّخصّصات ظهور مصطلحات جديدة للتّعبير عمّا يُكتشفُ كلّ يوم ويُخترع، واستيعاب تلك الثّورة العلميّة والتّقنية الّتي يشهدها العالم. فظهر ما يُعرف **بلغات التّخصّص**، الّتي أسهمت في تطوير اللّغات العالميّة.

في هذا السياق، وبحكم اهتمامنا باللغة العربية، نتناول في هذا البحث إشكالية رئيسة تتمحور حول سبل وطرائق استثمار لغات التخصص في ترقية اللغة العربية، والارتقاء بها إلى مصاف اللغات العالمية. ونحاول الإجابة تباعا عن الأسئلة التالية: ما المقصود بلغات التّخصّص؟ وكيف يمكن أن نستثمرها لتطوير اللّغة العربيّة على غرار اللّغات العالميّة المنتشرة اليوم بقوّة في أنحاء المعمورة، في وقت يعيش العالم العربيّ انحطاطاً وتخلّفاً في جميع الميادين انعكس سلباً على واقع لغته؟

والهدف الأساس من هذا البحث التنويه بأهمية لغات التخصّص في خدمة اللّغة العربيّة، وتبيين مدى ضرورة الاتّجاه إليها، وهي ضرورة تفرضها سياسة العالم المتجه نحو التّقنية والعلوم بشكل متسارع جيلا بعد جيل.

أوّلاً– في مفهوم لغات التّخصّص:

نشأ عن التّطوّر العلميّ الحاصل في العالم اليوم كثرة التّخصّصات، وتفرّع العلوم إلى مجالات شتّى، ونتج عن ذلك استعمال لغات محدّدة بين أصحاب هذه التّخصّصات بغرض التّواصل السّريع والدّقيق، وهي ما يصطلح عليها باللّغات المتخصّصة (*Langues spécialisées*)

أو بلغة التّخصّص (*Langue de spécialité*) وهي لغات "تتّسم بصفة عامّة بمصطلحاتها المحدّدة، وبتراكيبها الواضحة والبسيطة، ومن هذا الجانب فهي —في رأي مدرسة براغ في علم اللّغة– أسلوب خاصّ من أساليب اللّغة وهو الأسلوب الوظيفيّ، والمقصود هنا بالأسلوب ذلك الأساس الّذي يقوم عليه النّص من حيث اختيار الوسائل اللّغويّة واستخدامها"[1] في مجال بحدّ ذاته، ولا يمكن لغير المتخصّصين في هذا المجال أن يفهموا ذلك التوظيف، مثال ذلك مجال الطّب والقانون، والصّيدلة والسّياسة...

ويعرّف القاموس الإنجليزيّ لغات التّخصّص كما يلي:

«Special languages, a term used for the varieties of language used by specialists in writing about subject matter, such as the language used in botany, law, nuclear physics or linguistics. The study of special languages includes the study of terminology.»[2]

"لغات التّخصّص هو مصطلح يستعمل للدّلالة على تنوّعات اللّغات الّتي يستخدمها المتخصّصون للكتابة في مجال تخصّصهم، مثل اللغة الّتي تُستعمل في علم النّبات أو القانون أو الفيزياء النّووية أو اللّسانيات. وتتضمّن دراسة لغات التّخصّص دراسة المصطلحيّة" (ترجمتنا)

نستنتج من القول السّابق أنّ للغات التّخصّص موضوعا محدّداً، وهو ما يضفي عليها صفة التّخصّص، كما أنّها تستعمل لتبادل المعارف والخبرات بين مجموعة محدّدة من ذوي الاختصاص وليس بين عامّة النّاس. وفي هذا الصّدد "يؤكّد لوثار هوفمان على أنّ لغة التّخصّص هي مجموعة وسائل لسانية تستعمل في ظرف تواصل تخصص علميّ خاص، بغية ضمان التّواصل بين مجموعات زملاء. مجموعة تمتلك معرفة متخصّصة في إطار علم معيّن وتعلم هو ممكن انطلاقا من النصوص التي تسمح بالتواصل وتحويل المعارف المتخصّصة وسط جمهور خاص ومحصور"[3]

ويعرّف أفنور (Afnor) لغات التّخصّص كالآتي:

«Sous-système linguistique qui utilise une terminologie et d'autre moyens linguistiques et qui vise la non-ambiguïté de la communication dans un domaine particulier »[4]

"نظام لسانيّ فرعيّ يستخدم مصطلحات وعناصر لغويّة أخرى ويهدف إلى التّواصل الواضح في مجال محدّد" (ترجمتنا)

وقد يتبادر إلى الذّهن أحياناً عند سماع عبارة (لغات التّخصّص) أن لا علاقة بينها وبين اللّغة العامّة، لكن هذا غير صحيح، إذ إنّ لغات التّخصّص "نظام جزئيّ مستقلّ هدفه نقل المعارف المتخصّصة في حالات تواصل (مكتوب أو شفهي) قياسا بمجموعات مهنية اجتماعية. لغة التّخصّص يمكن أن تعاين وتحلّل وفق آفاق خاصّة ومنظور خاص ومستويات لسانية: صوتية وصرف تركيبية وتركيبية ومعجمية ونصية. المكون المعجمي في لغة التخصص يشمل الوحدات المعجمية المتخصّصة والمصطلحات والوحدات المعجمية من اللّغة العامّة"[5]، وبالتّالي فإنّه على الرّغم من كون اللّغة المتخصّصة تُوظَّف للتّعبير عن مضمون معرفيّ خاصّ إلاّ أنّ هذا لا يعني فصلها تماما عن اللّغة العامّة. فهما تشتركان في مجموعة من المميزات لعلّ أبرزها الجانب التّركيبيّ والمعجميّ، ويمكن القول إنّ "الفرق الأساسيّ بين المصطلحات والخصائص الصّرفيّة والنّحويّة في لغة التخصّص يكمن في أنّ مصطلحات كثيرة تتكوّن داخل لغة التّخصّص، وبعضها ينتقل إلى اللّغة العامة، ولكن الخصائص الصّرفيّة والنّحويّة لا تتكوّن إلاّ في اللّغة العامّة ويختار بعضها فقط لتلبية متطلّبات التّخصّص"[6] لكن يبقى المصطلح هو ما يميّز لغات التّخصّص. وإذا ما كان هناك اختلاف بين اللّغة العامّة ولغات التّخصّص فهو "بالأحرى اختلاف درجة مستوى وليس اختلاف طبيعة: يعني الدرجة المتفاوتة في استغلال الخصائص في لغة التّخصص (...) وتُستغلّ هذه بطريقة أكثر وعياً مما هو عليه في اللغة العامة، وحالات استعمالها تكثّف وتقوّي الاهتمامات اللّسانيّة "[7] لمستعمل تلك اللّغة.

وإذا ما أردنا تحديد مميّزات لغات التّخصّص، نقول إنّها "تلك اللّغة الّتي تتوفّر فيها مجموعة من المواصفات العلميّة، ونشير إلى أهمّها:

- الميل إلى الدّقة؛
- توفّر الاختزال؛
- الوضوح الّذي يجلو الحقائق ويعين على الفهم؛
- البساطة والبعد عن التّقيّد الّذي يسلم من الإبهام"[8]

1- الدّقة: هي أهمّ شرط في استعمال لغات التّخصّص؛ إذ يجب على المتخصّص أن يكون دقيقاً جداً في اختيار مصطلح معيّن للتعبير عن مفهوم معيّن، دون أن يحدث ذلك لبساً على المتلقّي، أو توارد مفهوم آخر في ذهنه.

2- الموضوعيّة: بمعنى أن يغلّب المتخصّص الجانب العلميّ على ذاتيته وآرائه الشّخصيّة، ما يعني "غياب كلّ الألفاظ والأساليب الّتي تحيل إلى ذات الواصف، والسّعي نحو استقلالية للغة العلوم، وخلق تطابق منطقيّ بين المعرفة والواقع"[9].

3- الإيجاز: والبعد عن الإطالة والحشو، بمعنى استعمال أقل الألفاظ والعبارات للتّعبير عن المضمون؛ لكن لا بد من أن تؤدّي تلك الألفاظ والعبارات الغاية من توظيفها، وهي إيصال الفكرة إلى المتلقّي.

4- البساطة: بمعنى عدم اللجوء إلى الأساليب المعقّدة، التّي تبهم المعنى أو تحدث التباسا في فهمه، وإنّما يكفي أن تكون الجمل مرتبّة بطريقة عاديّة، وقصيرة ومفهومة.

5- الوضوح: والابتعاد عن استعمال ألفاظ غريبة مهجورة، تزيد من غموض المعنى عوض تجليته، والابتعاد أيضا عن توظيف الأساليب البيانية والصّور البلاغيّة، فذلك من خصائص اللّغة العامّة الّتي تقبل التّأويل وتعدّد المعاني، لا من خصائص لغات التّخصّص الّتي يعدّ التخصّص أهمّ ميزاتها.

ثانيا- في واقع اللّغة العربيّة:

تعاني اللّغة العربيّة في الوقت الرّاهن مضايقات عديدة، فرضتها المنافسة القويّة لكثير من اللّغات الأجنبيّة (وعلى رأسها الانجليزية) الّتي اكتسحت العالم بفضل التّطوّر التّكنولوجيّ والتّقنيّ الحاصل في البلدان النّاطقة بها، ما يتحتّم عنه نشر تلك التّكنولوجيا بلغة أهلها وفرضها على الآخر كما هي، والّذي إن كان ضعيفا علميّا وتقنيًّا فمن الطّبيعيّ أنّه سيميل إلى لغة الغالب وهو ما حصل مع العرب حين تخلّوا عن دورهم الرّياديّ في العالم، واكتفوا بالتهام ما يصلهم من العالم المتطوّر، هنا انتكست العربيّة وتراجعت، وما زاد الطّين بلّة المضايقات الدّاخليّة من أصحاب العربيّة أنفسهم، فقد استصعب الكثيرون اللّغة وقواعدها وجنحوا إلى السّهولة، فطالبوا باستبدالها بالعاميّة في التّدريس والمعاملات الرّسميّة أحيانا، و بالفرنسيّة أحيانا كثيرة.

إنّ واقع اللّغة العربيّة في زمن مضى يثبت أنّ العربيّة ليست قاصرة على أن تكون لغة علوم فهي لغة مرنة، قابلة لاستيعاب ألفاظ جديدة، واستحداث أخرى من الألفاظ التّراثيّة القابعة في المعاجم العربيّة، كما يمكنها مواكبة كلّ تطوّر علميّ، ويكفيها فخرا أنّ الكثير من الألفاظ العلميّة الموجودة في الكتب الغربيّة هي في حقيقة الأمر ألفاظ عربيّة اقتُرضت لتناسب النّطق الأعجميّ

حين كان العرب "أساتذة أوروبا كلّها في جميع فروع المعرفة، فقد انتشرت إليها علومهم من مصر وسورية إبّان الحروب الصّليبيّة، ومن صقليّة ونورماندیا وجنوبي إيطاليا في عهد بني الأغلب، ومن الأندلس (...) انتشرت العلوم بواسطة التّراجمة والرّواد الّذين أمّوها من بلاد الغرب ينهلون العلم من منابعه الثرية الدافقة"[10] . وبمرور الزّمن ظنّ الكثيرون أنّ العربيّة هي من اقترضت تلك المسمّيات نتيجة الجّهل بتراثنا، والتّكاسل عن التّنقيب بين الأوراق الصّفراء ونفض الغبار عن تاريخنا فقد استكان الكثيرون إلى مسلّمة مفادها أنّ العربيّة عاجزة، وأنّها لغة شعر وأدب، وتناسوا تلك الفترة الذّهبيّة الّتي سادت فيها العربيّة العالم قاطبة.

لقد تسبّبت أمور كثيرة في تراجع اللّغة العربيّة، وإن كان بعضها مقصودا والآخر غير مقصود نأخذ على سبيل المثال وسائل الإعلام، فالمتتبّع لحصصها المرئيّة والمسموعة يلحظ تلك الأخطاء الفادحة الّتي يرتكبها الصّحفيون والمذيعون في حق اللّغة العربيّة، سواء على مستوى المفردة أو التّركيب، فتتابعت الأخطاء النّحويّة والصّرفيّة على ألسنتهم، ولم يكلّفوا أنفسهم عناء البّحث عن الصّحيح منها، ونتيجة للتأثير الّذي يحدثه الإعلام في لغة المتلقّين، فإنّ تلك الأخطاء قد شاعت على ألسنة العامّة، فهم يأخذون ما سمعوه ويستعملونه في محادثاتهم وتواصلهم، ظانين أنّه صواب ما أدّى إلى انتشار الرّطن واللّحن، وصار استعمال الخطأ أمرا مستساغا، حسب المقولة المشهورة (خطأ مشهور خير من صواب مهجور) ولا نستبعد هنا الإعلام المكتوب.

وقد أثّر انتشار اللّحن في أجهزة الإعلام على مجالات أخرى، أخطرها مجال التّعليم، إذ تُعدّ فئة الأطفال من أكبر المتأثّرين ممّا تُقدّمه وسائل الإعلام، وبما أنّهم في سنّ لا تسمح لهم بتمييز الخطأ من الصّواب، ولا يمكنهم غربلة ما يتلقّونه، أصبحوا عرضة للاستعمال العاميّ المندرج في تلك الحصص التّلفزيونيّة، سواء كانت برامج ترفيهيّة أو رسوما متحرّكة.

وإذا ما فسدت لغة الطّفل، ولم يجد من يوجّهه، فإنّ تلك الاستعمالات الخاطئة سترافقه في باقي المستويات التّعليميّة، إذ يجد تضارباً بين ما حفظه وتلقّاه من الشّارع والبيت والإعلام، وبين ما يُلقّن له من قواعد لغويّة من المفترض أن يستغلّها لتنمية ملكته اللّغويّة، ويظهر ذلك التّضارب واضحاً اليوم في الجامعات العربيّة، فكثيرون لا يتقنون العربيّة بسلاسة، ولا يتحدّثون بها بطلاقة ولا يمكنهم إنجاز بحوثهم العلميّة بها، وجلّهم لا يستطيعون تكوين فقرة صحيحة خالية من الأخطاء النّحويّة والصّرفيّة والتّركيبيّة.

إنّ الوضع الّذي تعيشه اللّغة العربيّة اليوم يستدعي تكاثف الكثير من الجهود للرّفع من شأنها وترقيتها، وإيجاد حلول مدروسة وواقعيّة لإعادة أمجادها، وقد تكون كثيرة، وسنقتصر في هذا البحث على حلّ منها، نراه مهمّا جدّا وفاعلاً في إثراء العربيّة وتطويرها، ألا وهو استثمار لغات التّخصص في ذلك، وفي حقيقة الأمر لا يتمّ هذا بمنأى عن حلول أخرى مترابطة ومتسلسلة نذكرها في العنصر التّالي.

ثالثا– لغات التّخصّص واللّغة العربيّة:

تتميّز اللّغات المتطوّرة باحتوائها على لغات متخصّصة؛ إذ يكون لكلّ مجال علميّ لغته ومصطلحاته الخاصّة به، ولهذه المصطلحات شروط لا بدّ أن تتوفّر حتّى نقول على مصطلح ما إنّه مصطلح علميّ متخصّص، فهو "كائن لغويّ، ينشأ مع المفهوم الّذي يدلّ عليه كلمة أو تركيباً أو رمزاً أو عبارة، دقيقا واضحا، موضوعاً لما جدّ من مفاهيم وتصورات في مختلف فروع المعارف والفنون والعلوم (...) وتساعد على وضعه واستعماله العوامل اللّسانيّة والاجتماعيّة والمعرفيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والدّينيّة والثّقافيّة"[11] الّتي تفرزها الحضارة الإنسانيّة، ويفرضها التّطوّر التّكنولوجيّ والاكتشافات العلميّة.

وقد يكون من شأن تطوير لغات التّخصّص في العربية الرّفع من شأن هذه اللّغة وتطويرها؛ لضمان نشرها وانتشارها، لكن هذا أيضا يستدعي الكثير من العمل لإيجاد الحلول وتجسيدها على أرض الواقع، لعلّ أهمّها:

1– **تطوير البحث العلميّ والإنتاج التّقنيّ**؛ لأنه بواسطتهما يمكن نشر اللّغة العربيّة خارج حدودها، وبخاصّة إذا كانت تلك اللّغة علميّة متخصّصة، "ولا شكّ أنّ التّطوّر في هذا المجال رهين نهضة علميّة أوسع، وأنّ لغة العلم تنهض بشكل أسرع كلّما أتيح لها مجال أوسع للاستعمال في شتّى التّخصّصات"[12] وكلّما استعملت اللّغة ترسّخت وقويت وانتشرت.

2– **تعريب العلوم**: لاقى موضوع تعريب العلوم أو المناهج الدّراسيّة في الجامعات العربيّة صعوبات جمّة، بين رافض للموضوع البتّة، وبين متحمّس له، ولكلّ أدلّته الّتي يستند عليها في تبيين صحّة رأيه، فالرّافضون مثلا يرون أنّ التّدريس بالعربيّة يعيق التّطوّر التّكنولوجيّ ذلك أنّ العربيّة لا يمكنها استيعاب المفاهيم العلميّة الوافدة من الغرب، ومن هنا وجب الاعتماد على اللّغات الأجنبيّة؛ لكنّنا نقول إنّ العيب ليس في اللّغة العربيّة، إذ إنّ "الأدلّة على المكانة العلميّة

للّغة العربيّة (...) لا تُعوزنا، فهناك مئات الألفاظ في الفلك والكيمياء والطّب والجغرافيا والرّياضيات الّتي أخذتها اللّغات العلميّة عنها، وهناك أيضا ما حفظته لنا خزانة قرطبة ذات السّتمائة ألف مجلّد في مختلف العلوم والفنون والآداب، من بينها مؤلّفات ظلّت تُدرَّس في جامعات أوروبا طوال عدّة قرون"[13] وإنّما ما يعوزنا هو العمل الجاد لترجمة تلك العلوم إلى العربيّة وإيجاد المقابلات للألفاظ الأجنبيّة، سواء بالتّعريب أو النّحت أو الاقتراض...

إنّ تعريب العلوم من شأنه أن يثري اللّغة العربيّة المتخصّصة، ويسرّع من وتيرة التّرجمة إلى هذه اللّغات، إذا كانت هناك إرادة قويّة وعزيمة وإصرار، وبالتّالي لن تكون هناك حاجة إلى التّدريس باللّغة الأجنبيّة، الّتي أثبتت فشلها في تحقيق التّطوّر العلميّ للأمم التابعة، وقد أثبتت النّظريات والتّجارب أنّ أيّ أمّة لا يمكن أن تتقدّم في ميدان التّعليم والاكتشافات إلاّ من خلال لغتها الأم.

3- **العودة إلى التّراث:** أسالت مسألة العودة إلى التّراث الكثير من الحبر على غرار موضوع التّعريب؛ وذلك بسبب النّظرة السّلبية الّتي علقت في أذهان الأجيال المتعاقبة، من أنّ التّراث اللّغويّ غير صالح لاستيعاب المفاهيم الطّارئة في عالم التّكنولوجيا، وازداد هذا التّشاؤم مع الرّكود الحضاريّ الّذي أصاب أصحاب اللّغة، وعلى الرّغم من ذلك فقد انبرت أقلام متميّزة لتصحيح تلك النّظرة، فهم يرون ذلك التّراث فرصة عظيمة يجب أن تُغتنم، "فللعربية تراث حضاريّ ربما لا تضاهيها في ذلك أية لغة في الدّنيا، ومعاجم العربية وحدها تزخر بالآلاف من الألفاظ الحضاريّة يمكن استرجاعها وإدخالها في الاستعمال من جديد"[14]، على أن يتمّ ذلك بطريقة مدروسة ومُمنهجة، لا بطريقة عشوائية، وأن يخضع اختيار المقابلات العربيّة لما استجدّ من ألفاظ علميّة غربيّة لشروط علميّة وموضوعيّة.

4- **مراقبة الاستعمال:** إنّ نجاح عملية التّعريب يقوم أساساً على حسن اختيار المرادفات ومدى شيوعها وتقبّلها من المتلقّي، فإذا كانت اللّفظة شديدة الغرابة أو صعبة النّطق فإنّها لن تؤدّي وظيفتها؛ ذلك أنّ "للاستعمال اللّغويّ أسراراً وقوانين خاصّة به غير قوانين اللّغة في ذاتها وقد لا يهتمّ بها اللّغويّون في وقتنا الحاضر، بل قد يتجاهلونها، وأكبر مثال على ذلك هو عمل المجامع قبل اليوم، فقد كان بعض المجمعيين يضعون الألفاظ -أو يحاولون إحياء بعضها دون أيّ اهتمام بما سيكون مدى قبول المجتمع لها"[15]، ومعلوم أنّ درجة الشّيوع والقبول عند المتخصّصين في اللّغة ليست نفسها عند غيرهم، والمقصود من عملية التّعريب توسيع نطاق استعمال اللّغة

وليس حصرها، لذلك لا بدّ من اختيار المقابلات بعناية تامّة، بعيدا عن التعقيد اللّغوي الّذي لا فائدة منه.

5- تشجيع التّرجمة الجادّة: يستدعي منا الوضع الرّاهن الّذي تعيشه أمّتنا أن نقتفي آثار أسلافنا من جديد، وعلى الأقلّ ما دمنا لا ننتج أن نحاول نقل تلك المعارف والعلوم إلى الأجيال الصّاعدة، على أن يتم هذا النّقل باللّغة العربيّة، وهو ما يُحتّم علينا العمل على تنشيط ميدان التّرجمة، ويكون ذلك بتوفير الظّروف الماديّة والمعنويّة المناسبة، وبخاصّة ما تعلّق بالمترجمين، إذ إنّ هناك شروطا ينبغي توفّرها في المترجم حتّى يؤدّي واجبه الحضاري على أكمل وجه، ويسهم في إحداث قفزة علميّة تفيد أمّته، من تلك الشّروط:

"- تمكّنه من إجادة اللّغات الّتي يشتغل بها ترجمة وتعريباً، ومعرفة دقائق نحوها وصرفها وبيانها وشوارد ألفاظها ومصطلحاتها؛

- تدرّبه وتمرّسه على أيدي أساتذة هذا الفنّ بادئ الأمر؛
- اكتسابه الخبرة الطّويلة خلال عمره، وهي شقّان: خبرة من واقع نفسه عن طريق التّجربة والخطأ، وخبرة مراجعة أعمال غيره مقابلة ودرساً؛
- تخصّصه في فرع من فروع المعرفة، فيقف عليه قلمه وحياته؛
- ولكي يكون المترجم مجيداً يجب أن تكون التّرجمة هواية وعملا في آن واحد."[16]

إنّ تكوين المترجمين وإعدادهم ليس مسؤولية فردية، ولا يمكن أن ينجح اعتماداً على المترجم وحده، بل ينبغي أن تتضافر الجهود، وحبذا لو يكون هناك دعم مالي ومعنويّ من الحكومات فيتم تأسيس هيئات جماعيّة للتّرجمة، تقوم بتكوين المترجمين وإعدادهم، وفي الوقت نفسه تعمل على ترجمة ما يفد إلينا من مفاهيم ومصطلحات في شتى الحقول المعرفيّة إلى اللّغة العربيّة، فبهذه الطّريقة يكون العمل رسميًّا وجاداً، ويقضي على الفوضى في التّرجمة، الّتي أوجدتها النّزعة الفرديّة لبعض المترجمين، وهناك أمر آخر إيجابيّ من اعتماد المؤسّسات في التّرجمة، وهو أنّ ما يتمّ ترجمته من وإلى اللّغة العربيّة سينتشر بطريقة أسرع لدى المتلقّين داخل الأقطار العربيّة وخارجها.

6- وضع المعاجم المتخصّصة: إنّ وضع معاجم متخصّصة باللّغة العربيّة أصبح ضرورة ملحة إذا أردنا أن تؤدّي لغات التّخصّص وظيفتها في تطوير العربيّة، إذ إنّ المصطلح العلميّ "تعبير خاصّ، ضيّق في دلالته المتخصّصة وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللّغات

الأخرى، ويرد دائماً في سياق النّظام الخاص بمصطلحات فرع محدّد، فيتحقّق بذلك وضوحه الضّروريّ"[17] فالمصطلح المتخصّص له شروط وضع واستعمال خاصّة غير تلك الشّروط الخاصّة بالمصطلح العامّ.

7- تدريس لغات التّخصّص في المسارات التّعليميّة المختلفة: يجب أن لا يقتصر تدريس لغات التّخصّص على المراحل الجامعيّة، أو على أقسام اللّغات والتّرجمة، بل يحبّذ تدريسها في جميع المراحل التّعليميّة، حتّى يكتسب المتعلّم مهارة التّواصل بدقّة فيما يتعلّق بالمجالات العلميّة منذ الصّغر، حتّى إذا ما وصل إلى الجامعة كان أمر استعمال الألفاظ والتّراكيب المتخصّصة أمرا سلسا وسهلاً، فلا يواجه صعوبة في إنجاز بحوثه ومشاريعه، ويكون هناك ربح للوقت واستغلاله في اكتساب مهارات أخرى.

8- تنسيق جهود تطوير لغات التّخصّص وتوحيدها: ويتطلّب هذا أن تتكاثف الجهود بين المعجميين واللّغويين والمترجمين والمجمعيين من أجل تطوير لغات التّخصص في اللّغة العربيّة، فالعمل الفرديّ لن يتأتّى منه إلاّ ضياع الوقت والجهد، ولن يؤتي المطلوب منه، وقد ضاع من الوقت الكثير بسبب ركود الأمّة وتصديقها أنّ لغتها غير جديرة بأن تكون لغة علميّة، وما هي إلاّ لغة شعر وأدب.

خاتمة: لقد أثبتت اللّغة العربيّة في زمن مضى أنّها لغة راقيّة ومتطوّرة وصالحة لأن تستوعب المصطلحات العلميّة المستحدثة؛ وذلك بفضل مرونتها وخصائصها اللّغويّة المتميّزة، وتراجعها اليوم ليس لعيب فيها، وإنّما لعجز أصحابها على أن يرتقوا بها، وركود الإنتاج العلميّ العربيّ. وهناك وسائل عديدة يمكن استثمارها في تطوير وترقية اللّغة العربيّة منها لغات التّخصّص، وقد خلصنا من خلال التّطرّق إليها في هذا البحث إلى النّتائج الآتية:

- لغات التّخصّص أصبحت اليوم مقياساً لتطوّر أيّ لغة، ومن هنا وجب علينا العمل من أجل تطويرها في اللّغة العربيّة، إذا أردنا للّغة أن تتطوّر وتشيع في الاستعمال؛
- تطوير لغات التّخصص في اللّغة العربيّة يعني العمل بجدّ في ميداني التّرجمة والتّعريب من أجل إيجاد مقابلات عربيّة خالصة –إن أمكن- لما يستجدّ من ألفاظ حضاريّة في العالم الغربيّ؛

- تدريس العلوم في الجامعات العربيّة باللّغة العربيّة من شأنه تسريع وتيرة خلق وإيجاد مصطلحات علميّة عربيّة متخصّصة؛
- الاكتفاء بترجمة العلوم إلى العربيّة من أجل نشرها وتطويرها هذا عامل مؤقّت ويجب عدم الاكتفاء به؛ بل يجب العمل على تشجيع الإنتاج العلميّ والتّكنولوجيّ ووضع المصطلحات العربيّة لذلك الإنتاج، وذلك ليس بصعب؛ فالعقول النيّرة والفتيّة موجودة لا ينقصها سوى التّوجيه الصّحيح والتّشجيع؛
- اللّغة العربيّة ليست قاصرة على أن تكون لغة علميّة متخصّصة، بل إنّ فيها من الميزات ما إن استُغلّت بإمكانها إعادة العربيّة إلى دورها الرّياديّ في العالم.

هوامش:

[1]- محمود فهمي حجازي، الأسس اللّغويّة لعلم المصطلح، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع (مصر)، 1995، ص15.

[2]- *Jack C. RICHARDS, et Richard SCHMIDT, Dictionary of language teaching and applied linguistics, Longman, an imprint of Pearson Education (London), 2002, p497.*

[3]- محمد أمطوش، المتون المصطلحية، دار الحامد للنشر والتوزيع (الأردن) 2015، ص124.

[4] – *cité par: Christine Durieux,"Pseudo-Synonymes en Langue de Spécialité". Cahier du C.I.E.L., Université de Caen, (1996-1997), p90.*

[5]- محمد أمطوش، المتون المصطلحية، ص124-125.

[6]- بوعبدالله لعبيدي، مدخل إلى علم المصطلح والمصطلحيّة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، 2012، ص24.

[7]- ماريا تيريزا كابري، المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات، تر. محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث (الأردن)، 2012، ص89.

[8]- صالح بلعيد، اللّغة العربيّة العلميّة، دار هومة (الجزائر)، 2003 ص47.

[9]- محند أورمضان مهني، إشكالية ترجمة مصطلحات الطّاقة المتجددة من الفرنسية إلى العربية من خلال "دليل الطاقات المتجددة" الصادر عن وزارة الجزائر للطاقة والمناجم. [بحث ماجستير غير منشور]. جامعة الجزائر (الجزائر)، 2011-2012، ص40.

[10]- عزة مريدن: "لغة العلوم"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (سوريا)، ع55، أيلول 1966، ص7-8.

[11]- بوعبد الله لعبيدي، مدخل إلى علم المصطلح والمصطلحيّة، ص20.

[12]- الطيبّ رحماني، "وضع المصطلح العلميّ مفهومه ومقاييسه ومواصفاته" جسور المعرفة، مخبر تعلمية اللغات وتحليل الخطاب (الجزائر)، ع04، 01-12-2015، ص22.

[13]- أحمد شفيق الخطيب، "تعريب العلوم- القضية"، مجلة اللّسان العربيّ، مكتب تنسيق التعريب (الرباط)، ع43، يناير-يونيو 1997، ص208.

[14]- عبد الرحمن الحاج صالح، "الألفاظ التّراثية والتّعريب في عصرنا الحاضر"، اللّسان العربيّ مكتب تنسيق التّعريب (الرباط)، ع55-56، كانون الأول 2003، ص130.

[15]- المرجع نفسه، ص:129.

[16]- هلال م. ناتوت، "في التّعريب والمصطلح والمعاجم"، آفاق الثّقافة والتّراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ع25-26، تموز 1999، ص40-41.

[17]- محمود فهمي حجازي، الأسس اللّغويّة لعلم المصطلح، ص11.

منهجية التفسير القرآني في سورة الفاتحة لمحمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني-

The Methodology of Quranic Interpretation in surah Al-Fatihah by Muhammad Ibn Abdul-Karim Al-Moghili Tlemceni-

د.عبد الكريم حمو

المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران- الجزائر

hamou.abdelkrim@gmail.com

تاريخ الإرسال:2019/01/22	تاريخ القبول: 2019/06/24	تاريخ النشر: 2019/07/15



نريد في هذه الورقة العلمية أنْ نبرز منهجية التفسير القرآني التي اعتمده الشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي من خلال مخطوطه حول "**تفسير موجز لسورة الفاتحة**"، ونتعرف أيضا على أهم المضامين الفكرية والقضايا اللغوية والبلاغية التي طرحها، آخذين بعين الاعتبار طريقته في الكتابة والتحليل ومنهجه في التركيب والتأليف، بحيث راهن في كتابته على إثبات الدليل والحجة، وتوظيف أخبار مختصرة بطريقة ذكية ومحترفة، متخذا أسلوبا حجاجيا منطقيا يستمد على المنقول من (الشاهد القرآني والسني وأخبار العرب والمفسرين...) ومركزا على الفهم والإدراك والعقل (المنطق والاستنباط..)، مراجعا مقولاته من المصادر التراثية وعلمائها الأفذاذ سواء القدماء أو من أهل زمانه، معتبرا أنّ إعادة فهم القرآن الكريم ينطلق من فهمنا لسورة الفاتحة الشاملة والدالة على مقصدية الخطاب الإلهي.

الكلمات المفتاحية: منهجية، التفسير، الفاتحة، اللغة، البلاغة، عبد الكريم المغيلي

Abstract:
In this paper, we are highlighting The Methodology of the Quranic interpretation adopted by Sheikh Mohammed ben Abdul-Karim Al-Moghili through the manuscript "Brief Interpretation of Surah Al-Fatihah".We also identify the most important intellectual contents and linguistic and rhetorical issues taking into consideration his method of writing. He focuses in his writings on the proof of evidence and argument; employs accurate and concise information in a logical way based on transfer (Quranic and Sunni proofs) and reason (logic and elicitation); refers to heritage sources and scholars (both those from previous era and his contemporaries) and affirms that the re-understanding of the Quran starts from our understanding of the true meaning of surah Al-Fatihah which his considered to be an indicator of the purpose of the divine discourse.

Keywords: Methodology, Interpretation, Al-Fatihah, Language, Eloquence, Abdul Karim Al-Moghili



مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الأمين سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وأصحابه الغر الميامين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

إنّ القرآن الكريم هو المعجزة الخالدة والعطاء المستمر الذي لا ينفذ، وهو السر الذي لا تنقضي عجائبه، ومن اتخذه سبيلا في حياته وعمل به وأقبل عليه إقبال المريد لا يضل أبداً ولا يشقى. قال تعالى: **(فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلا يَضِلُّ وَلا يَشْقَى)**[1]، وقد أنزله الله عز وجل القرآن بلغة العرب؛ قال تعالى: **(إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ)**[2]، فهو عربي لا يُفهم إلاّ بما يوافق فصيح اللغة العربية، وهو ما جعل علماء التفسير يجعلون اللغة العربية مصدراً أساسياً من مصادر التفسير، وقد اعتنوا بأصولها ومصادرها وعلومها، وتم تصنيف مؤلفات في تفسير القرآن يكون الاعتماد فيها على لغة العرب، وظهرت وقتها كتب تناولت معاني القرآن وغريب الألفاظ.. وغيرها من المؤلفات التي اتخذت من القرآن موضوعا لها.

وقد تكلف علماء المغاربة بنشر دعوة الإسلام والتبليغ عن مراد الله، وإذا أردنا الحديث عن التفسير بالغرب الإسلامي، فإننا نقول أن التفسير لم ينقطع البتة من هذه البلاد، لكن كان في بداية أمره موجها في شكل تعليمي إصلاحي ولم يرق للتأليف والتصنيف المحكم، كما شهدته بلاد الحجاز والمشرق العربي عامة، وكانت وضعية المغرب الإسلامي حينها تتحكم فيها ظروف سياسية متغيرة وأحوال اجتماعية بائسة، خصوصا في القرن الثامن والتاسع هجري، رغم هذا وجدنا في الجزائر بعض العلماء اشتغلوا على نشر العلوم الشرعية كعلم الفقه والتفسير والأحكام.. أمثال: الشيخ عبد الرحمان الوغليسي (ت: 786هـ) والشيخ عبد الرحمان الثعالبي (ت:875هـ) والشيخ المازوني (ت: 883هـ) والإمام السنوسي (ت:895هـ) والشيخ أحمد الونشريسي(ت: 914هـ).. وغيرهم، ومن هؤلاء العلماء الذين لم ينقطعوا عن العلم نجد الشيخ العلامة الهمام سيدي

محمد بن عبد الكريم المغيلي (909هـ- 1504م)ضمن أوائل المصلحين والمفسرين وشراح دين الله تعالى في ربوع الجزائر والمغرب الأقصى والغرب السوداني عامة[3].

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا المخطوط في قيمته بحدٍّ ذاته، إذْ يعتبر من أهم المصادر المحلية(بلاد توات) التي سلَّطت الضوء على الحياة العلمية في المنطقة وغيرها من السودان الشرقي وعلاقتها بالأقاليم المجاورة كحواضر المغرب الإسلامي والشرق الإسلامي، حيث ترصد هذه الوثيقة المخطوطة أنموذجاً حياً عن النشاط العلمي والديني والاجتماعي والاقتصادي...في مختلف المراكز والمدن الفاعلة وقتذاك، إضافة إلى رصده لصورة التفاعل العلمي والتواصل الحضاري (المحلي)الحاصل بين هذه المناطق والمراكز النشطة في توات خلال تلك الفترة.

أهداف البحث:

1- إبراز منهجية التفسير التي اعتمدها الشيخ من خلال مخطوط "تفسير سورة الفاتحة" ومعرفة طرق التفسير القرآني وآليات الفهم والاستنباط والتحليل.

3- لفت الانتباه إلى القضايا اللغوية والبلاغية التي حققها الشيخ في تفسيره.

4-التعرف على شخصية المغيلي من خلال رحلاته العلمية ومناظراته الفكرية ومنجزاته التأليفية التي أنجزها طيلة حياته الدعوية.

محاور البحث:

مقدمة

1- وصف المخطوط

2- طريقته في التفسير

3- مصادره العلمية

4- المنهجية العامة في تفسير سورة الفاتحة

نتائج الدراسة

اشكالية البحث:

تنطلق هذه الدراسة من سؤال بسيط محوره: ما هي المنهجية العامة التي سار علي الشيخ عبد الكريم المغيلي؟ وكيف وظف الشيخ المغيلي مسائل اللغة وقضايا البلاغة في تبيان مراد الله تعالى لعباده؟

1-وصف المخطوط:

المخطوط الذي بين أيدنا منسوب إلى الشيخ **محمد بن عبد الكريم المغيلي**، مع انعدام نسخ أخرى نعقد عليها موازنات وتحقيقات، والظاهر من حيث نوعية الخط والأسلوب أنها متشابه في مطلعها وطريقة الحديث مع المخطوطات والمراسلات الأخرى[4]، وفي نفس الخطاب والمستوى الفكري وطريقة النقاش، ولا ندري هل هذا التفسير كان ضمن الدروس المسجدية الدورية أو كان موجها لطلبة العلم في زاويته المعروفة بتوات؟ كما أنه لا توجد أي علامة تشير إلى مكان وتاريخ بداية التفسير[5].

ويحتوي المخطوط على أربعة عشرة (17) ورقة مكتوبة الوجه فقط، وكتبت المخطوطة بخط مغربي متوسط الحجم، مقروء، تحتوى كل صفحة على أربعة وعشرون سطرا (24)، والمخطوطة موجود بخزانة تمنطيط لشيخها سيدي أحمد ديدي البكراوي بولاية أدرار، وحسب ما توفر لي من معلومات أنه توجد نسخة بموريتانيا عند الشيخ بداه ولد البوصيري[6].

2- طريقته التفسير:

يظهر لنا من خلال قراءتنا لسورة الفاتحة أنّ الشيخ المغيلي وإنْ كان مهتما باللغة وبالتفسير اللغوي إلا أنّه لا يهمل النقل بما ورد من أثر، فقد يفسر القرآن بالقرآن ويعتمد على ما روي من السنة النبوية وأحاديث المصطفى عليه الصلاة والسلام، ويتناول أشهر أقوال الصحابة الكرام والتابعين وأقوال المفسرين ناقلا أرائهم ومناقشاتهم بحيث يلتزم ببعضها ويناقش غيرها ويضيف ما اهتدى إليه من تأويلات.

ويستعين الشيخ المغيلي ببعض العلوم المساعدة في التفسير كاستعانته بعلم أصول الفقه والناسخ والمنسوخ، ومعرفة أسباب النزول والمكي والمدني، مع الإلمام بأصول الدين وقواعده، وكذا إدراكه للغة العرب ودلالاتها ومعاني علم القراءات.. ويؤكد هذا المعنى الإمام الزركشي عند تعريفه لمصطلح التفسير، فقال: "هو عِلمُ نزول الآية وسورتها، وأقاصيصها والإشارات النَّازلة فيها، ثمَّ ترتيبُ مكِّيِّها ومدنيِّها، ومحكمِها ومتشابهِها،

وناسخِها ومنسوخِها، وخاصِّها وعامِّها، ومطلقِها ومقيدِها، ومجملِها ومفسرِها... وزاد فيها قوم فقالوا: عِلْمُ حَلالِهَا وحرامها، ووعْدِها ووعيدِها، وأمرِها ونهيِها، وعِبَرِها وأمثالِها"[7].

ولم يشتغل الشيخ المغيلي على تفسير القرآن بمجرد ما يدل عليه اللفظ العربي دون مراعاة خصوصية القرآن الكريم؛ بل نظر إلى الحمولة المفردة القرآنية لفظا ومعنى، وفهم ما يدل عليه من غريب القرآن، وما فيه من الاختصار والحذف، والإضمار والتقديم والتأخير، وأعطى أهمية كبيرة للسياق الذي يتحكم في جزء كبير في تحديد دلالة النّص القرآني.

ويبدأ الشيخ تفسيره بالبسملة والثناء على رسوله الكريم بقوله:"**بِسْمِ اللهِ الرَحْمانِ الرّحِيمِ وَعَلى النَبِي الكَرِيم وَعَلى آلِهِ وَصَحبِهِ أَجْمَعَيْن**"[8]، ثم يشرع بالتعريف بنفسه قائلا:"قال الشيخ الفقيه الإمام العالم العلامة شمس الدين أبو عبد الله سيدي محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني لطف الله به وبجميع أحبابه"[9]، ثم يبين أسباب تأليفه لسورة الفاتحة، وذلك بعد سؤال وُجه له من قبل طالب علم أو محب لحه وللطريقة الصوفية التي يتبناها[10]، فهو شرح موجز لسورة الفاتحة، ولهذا يقول: هي "**جُمْلَة مُختصَرة من تفسير سورة الفاتحة**".

ثم يقوم بشرح معنى لفظة "الفاتحة"ويسرد أقوال العلماء في فيها قائلا:"اتفق العُلَماء عَلَى تَسمّيتها بَذَلِكِ لِأَنّ فاتِحَة الشَيّ أُولَهُ وَمَوْضِعها مَن المصْحَف ...وَأَجْمَعُوا عَلَى تَسَمّيتها بِأُمّ الكِتاب وَأُمّ القُرْآن.. وَتُسَمَّى بِالسَبْع المثاني كَأَنَّها سَبْع آيات وَتَثَنَّى في الرَكَعات وَلا غَيْر ذلِكَ مَن الأَسْماء"، ثُمَّ يَسْتَشْهِد بُقُول الصَحابِيّ الجَلِيل اِبْن عَبّاس وَغَيّرَهُ عَلَى أَنَّها مَكِّيَّة[11]، ويضيف: المكي من القرآن ما نزل قبل الهجرة والمدني ما نزل بعدها[12]، وكفى دليلا على عظيم فضلها قول النبي صلى الله عليه وسلم فيها:" لَمْ يَنْزَل في التَّوْرَاةِ وَلَا فِي الإِنْجِيلِ وَلَا فِي القُرآنِ مِثْلُهَا وأنّهُ لا تُصَلى الصلاة إلاَّ بِهَا"[13]، وفي تسميتها بأم القرآن[14]، وأم الكتاب إشارة لعزيز علمها. ثم يسرد أقول الصحابة في شأنها فيقول:"روي عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه أنه قال:"ما مِن شَيْء إلّا وَعِلمُهُ في القُرْآن"[15]، ولكن رأي الرجال يعجز عنه، وقال رضي الله عنه:"لَوْ شئت لوقرت من تفسير الفاتحة سَبْعين بعيراً"[16]،ثم يشرع في ذكر أفضلية القرآن الكريم والكلام عن لغته والنظر في فصاحته ودقائق معانيه مستشهدا بمأثور العرب من دواوين الشعر الفصيح. فيقول:"القُرْآن بَحْر لا سَاحِلَ لَهُ كُلُّ يَغْتَرِف مِنهُ بِكَأْس فَهمه عَلَى حَسَبِ علمهِ"[17]، فَهُوَ حَبل اللّه المتين

وَهُو الذِكْر الحَكِيم، وَهُو الصِراط المسْتَقِيم، الذِي لا تَزِيغ بِهِ الأَهْواء، وَلا تَلْتَبِس بِهِ الأَلْسِنَة وَلا يشْبع مِنهُ المرِيد وَلا تنْقَضِي عَجائِبهُ ... ويورد قول **ابن عباس** حيث قال:"أنَّ رجلا سأل النبي صلى الله عليه وسلم فقل: أيُ علم القُرآن أفضل؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم عَرَبِيتُه فالتمسوهَا في الشِّعر"[18]؛ قلت عربيته طوق البلاغة وتوابعها، وقوله صلى الله عليه وسلم فالتمسوها في الشعر؛ أي فاطلبوا الشعور بها في الشعر العربي لأنه ديوان العرب.

وفي معرض حديثه عن معنى قوله تعالى:"**الحمد**"، يؤكد الشيخ المغيلي أنّه يتوجب على الناظر في كلام الله والمفسر له أنْ يفقه معاني الكلمات فيقول:"وَأَوّل ما يَفْتَقِر بِقَوْله الناظِر بَعْدِ تَصْحِيح النَظَر مَعْرِفَة مُعانِيَ الكَلِمات"[19]، وقد اشترط فقهاء اللغة كابن فارس(ت: 395هـ) وجوب الإلمام بمدلولات الحرف العربي لأنّه السبيل لفهم مراد الله تعالي ولهذا يقول: "إنّ العِلْم بلُغَة العَرب وَاجِب عَلَى كُل مُتَعَلِّق مَن العِلْم بِالقُرْآن وَالسُنَّة والفتيا بِسَبَب، حَتَّى لا غِنَى لِأَحدّ مِنهُم عَنهُ، وَذلِكَ إنَّ القُرْآن نازل بلُغَة العَرَب، وَرَسُول الله صَلَّى الله عَلَيهِ وَسَلَّمَ عَرَبِي، فَمَن أراد مَعْرِفَة ما في كِتَاب الله عزّ وَجلَ وَما في سُنَّة رَسُوله صَلَّى الله عَلَيهِ وَسَلَّمَ من كُل كَلِمَّة عَرَبِيَّة أَو نَظم عَجِيب، لم يَجد من العِلْم بِاللُغَة بَدًا"[20].

ثم يشرع الشيخ المغيلي في تفسير لفظة "**الحمد**" من الجانب اللغوي، فيقول:"**الـ للعهد أو للحقيقة أو للاستغراق وتصلح في الحمد لكل منها**"[21].. لأنّ اللام هنا للاختصاص وعلى الثاني يكون المعنى حقيقة الحمد لله أو الحمد حقيقة لله فحمدُ غيره مجاز. ويستشهد ببيت شعري للتعليل النحوي:

يَا أَيُّهَا المَائِحُ دَلْوِي دُونَكَا إِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ يَحْمَدُونَكَا[22]

ثم المعنى الاصطلاحي فهو"الثّناءُ بجميل اختياري تَعظِيْما"[23]، فجملة "الحمد لله" جاءت خبرية قصد بها الثناء على الله بمضمونها من أنه تعالى مالك لجميع الحمد من الخلق أو مستحق لأن يحمدوه، والله علم على المعبود بحق[24].

ويستمر الشيخ المغيلي في اظهار شروحاته التفسيرية أخذا بمروي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ومقول الصحابة والتابعين.. ومن قصص الأنبياء والصالحين، وملتزما بمنهج بعلوم اللغة وبلاغتها وبيانها وشعرها، قاصدا تبيان منطوق الآيات

وصريحها، إنه تفسير ميسر لا تكلف فيه ولا تصنع، فيه اعترف بعظمة الخالق وحسن تدبيره، لأنّ المشتغل على تفسير كلام الله هو مؤتمن على ما يقوله، ولهذا نجده يولي اهتماما بليغا للفظة القرآنية وللمعنى الذي تؤديه في النّص القرآني، حيث قال:"فَلا تَتَوَهَّم أَيُّهَا السامِع لِتَفْسِير شَيْء مَن كتّاب اللّه إنَّ ذلِكَ مَبْلَغ حُكْمهُ، إنّما القُرْآن بَحْر لا سَاحِلَ لَهُ كُلٌ يَغْتَرِف مِنهُ بِكَأْس فَهمه عَلَى حَسبِ علمهِ"[25]، ثم يُعلل الشيخ المغيلي سبب تسمية السورة بالفاتحة معتبر أنّ "سُورَةَ الحَمْد أَصْلُ مُجْمَل وَبَاقِي القُرْآن لَهُ مُفَسِّر"[26]. ويقدم الأوجه المعروفة التي اتصفت بها، مدعماً قوله بما ورد من أثر عن من القرآن الكريم وما روي عن الرسول (ص) والصحابة الكرام والتابعين وسلف الأمة.

فهذه السورة جمعت لمعاني ومقاصد القرآن الكبرى، وشملت الدين كله أصوله وفروعه، "لأنّ فيها الثناء على الله جل ذكره، الإقرار له بالربوبية، وذكر يوم القيامة، والإقرار له بالعبادة، وأن المعونة من عنده والقدرة له، وفيها الدعاء إليه.. وفيها ذكر من غضب الله عليهم، وهم اليهود وذكر من ضل عن الدين وهم النصارى، وفيها من مفهوم الاشارة إلى أمور الديانة والقدرة والتذلل والخضوع لله والتسليم لأمره.."[27]، فهي إلى هذا المعنى أم القرآن[28]، ذلك لأنّ معاني القرآن الكريم تدور في عمومها على موضوع الايمان بالله وعدم الإشراك به والتواصي على الصراط المستقيم الذي جاء به النبي محمد عليه الصلاة والسلام وكلاهما قد ذكر أساسهما في الفاتحة.

3- مصادره العلمية:

قبل البدء في ذكر مصادر التفسير التي اعتمدها الشيخ المغيلي يجب التذكير بأنّه استمد معارفه من علماء تلمسان والجزائر وبجاية.. وعاش في بيئة علمية مزدهرة في تلمسان والمغرب وإفريقيا، وقد تولد لديه احساس بالمسؤولية الدعوية والتبليغية، فجلس للتدريس بالمسجد الكبير بتلمسان، والمناظرة بإقليم توات، ونشر الفتاوى ومبادئ الدين الإسلامي في عموم إفريقيا، فكان مصلحا وعالما ومرشدا بشهادة علماء عصره والمتأخرين، كما ساعدته نزعته الصوفية متأثر بشيخه عبد الرحمان الثعالبي، حيث أمره بنشر –الطريقة القادرية- في قصور توات وبلاد السودان الغربي، كما وظف مبادئ المنطق وآليات الحجاج والبرهان التي استمدها من كتب ابن سينا وأبو حامد الغزالي وابن رشد... ومن بين المصادر العلمية التي نجدها حاضرة في تفسيره ما يلي:

أ- مرويات الكتاب والسنة:

عدّ كثير من المفسرين تفسير القرآن بالقرآن من أولى الخطوات وأفضلها في التفسير، يقول ابن تيمية "فإنْ قال قائل "فما أحسن طرق التفسير؟ فالجواب إنْ أصح الطرق في ذلك أنْ يفسر القرآن بالقرآن، فما أجمل في مكان فإنّه قد فُسّر في موضع آخر، وما اختصر في مكان فقد بسط في موضع آخر..."[29]، وقد تمسك الشيخ المغيلي بهذا الشرط واتخذه مسلكا في تفسيره، بحيث يرى أن العاقل من يقف عند الحد الذي وقف عنده القرآن الكريم والسنة، "فِعليكَ يا أَخِي فِي تَقْرِير العَقائِد التوحدية بِالطَّرِيق النبوية التِي دَرَج عَلِيّها السلف الصالِح من الأَمَة، فَإِنَّها تُقَرِّب ما يَكُون لِلأَفْهام وَأَسْلَم من كُلّ ظلم وَظَلام.."[30].

كما لا تغيب عنه الأحاديث النبوية لتوضيح بعض ما أجمله القرآن الكريم من تشريع، باعتبار أنَّ السنة النبوية بيان لأحكام القرآن الكريم[31]، وفي معرض تفسيره للفظة "**الرّحِيْم**" يقول الشيخ المغيلي: "روي أبو سعيد الخذري وابن مسعود أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "الرَّحْمَانُ رحماتُ الدُّنْيا وَالآخِرَة وَالرَّحِيم رَحِيمُ الآخِرَة"[32].

كما استند الشيخ المغيلي على موطأ الإمام مالك رحمه الله لأنها المدونة الشهيرة والمتوفرة خاصة في عموم بلاد المغرب الإسلامي، وشرح مختصر خليل للخرشي، وكتاب هداية السالك إلى المذاهب الأربعة في المناسك لعز الدين بن جماعة، وحاشية الدسوقي على الشرح الكبير..[33] وغيرها مثل كتب السيرة لابن هشام[34]، فالحديث هاهنا شاهد قوي في إثبات الحجة أو إبطال باطل، وقد ظهرت عناية المغيلي واضحة في هذا الجانب؛ بل جعل معرفة الحديث ومنزلته ودرجته من الفرائض الواجب على المفسر إدراكها، وكان يحشد الأحاديث المتشابهة في الموضع الواحد بغية إزالة مبهم وتوضيح معنا، ومن هنا فالمروي هو ما أثر عن القرآن وما نقل من حديث وما اجتهد به المفسرون والفقهاء وجمهور العلماء.

ب- كتب التفسير:

من الكتب التفسيرية التي اعتمدها الشيخ المغيلي كمصدر علميا في تفسيره نجد: تفسير ابن كثير الدمشقي وتفسير البيضاوي في تفسير قوله **(الْمَغْضُوبِ)**[35]، وتفسير الجلالين(جلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر

السيوطي)، في تفسير قوله(**المُسْتَقِيم**)[36]، وتفسير جار الله الزمخشري المسمى "الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل"[37]، وتفسير بن جرير الطبري المسمى "جامع البيان عن تأويل آي القرآن أو جامع البيان في تأويل القرآن"، وتفسير القرطبي المسمى "الجامع لأحكام القرآن" في تفسير قوله(**الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**)[38]، وتفسير عبد الرحمان الثعالبي بالجزائر المسمى "الجواهر الحسان في تفسير القرآن"في تفسير قوله تعالى: **(غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ)**[39].

ج- كتب اللغة والأدب العربي:

يعتبر الشيخ المغيلي اللغة العربية هي المفتاح والأساس في فهم نّصوص الشرع الإسلامي، ومن يمتلك اللغة العربية وأسرارها يستطيع أن يفهم مراد الله من الانسان، ولهذا كان مقررا على طلبة العلم قراءة أمهات الكتب اللغوية والبلاغية وحفظ المتون النحوية والصرفية والمنظومات الإعرابية.

وقد ذكر الشيخ المغيلي أنّه يجب على المقبل لتفسير كلام الله تعالى تصحيح النظر في معرفة معاني الكلمات[40]، بحيث يكون مدركا لمعاني الوحي وما يقتضيه اللفظ والسياق العام، وأورد أقوال البعض اللغوين والنّحوين أمثال أبي على الفارسي[41]، وذلك في تفسير قوله تعالى:"الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ"[42]، فَيَقُول الرّحْمان اسْم عامّ في جَمِيع أَنْواع الرَّحْمَة يَخْتَصّ بِهِ اللّه، وَالرّحِيم إِنَّما هُوَ فِي جِهَة المؤْمِنِيْنَ[43] كما قال الله تعالى:**(وَكَانَ بِالْمُؤْمِنِينَ رَحِيمًا)**[44].

د- ديوان العرب:

يعد الشّاهد الشعري من أبرز الشواهد التي استعان بها الشيخ المغيلي في فهم المعاني القرآنية، ويأتي الاستشهاد الشعري في المقام الرابع عند المغيلي بعد القرآن والسنة وأقوال السلف، وهذا المنهج سار عليه المفسرون الأوائل أمثال اعتمده الإمام ابن عباس، بحيث راهن على "اللغة" في تحديد الدلالة اللفظية، وهو منهج أغلبية المفسرين كالطبري والزمخشري وأبي حيان...

وفي تفسير لفظة "الدّين" يورد الشيخ المغيلي بيتاً شعرياً دون ذكر قائله ليؤكد المعنى، فقال: **واعْلَمْ يَقيناً أنّ مُلْكَكَ زائلٌ واعلَمْ بأَنّ كما تَدِينُ تُدانُ**[45]

ومن جهة أخرى يسرد الشيخ المغيلي أبياتا شعرية قيل هي أول شعر قالته العرب: وعن عربية القرآن، وأنّ الله اختار اللغة العربية لقيمتها وقد اكتسبت الفضيلة لاقترانها بالقرآن الكريم.

يَا أَيُّهَا النَّاسُ سِيرُوا إِنَّ قَصْرَكُمْ أَنْ تُصْبِحُوا ذَاتَ يَوْمٍ لَا تَسِيرُونَا

حُثُّوا الْمَطِيَّ وَأَرْخُوا مِنْ أَزِمَّتِهَا قَبْلَ الْمَمَاتِ وَقَضُّوا مَا تُقَضُّونَا

كُنَّا أُنَاسًا كَمَا كُنْتُمْ فَغَيَّرَنَا دَهْرٌ فَأَنْتُمْ كَمَا كُنَّا تَكُونُونَا[46]

هـ- كتب المنطق والالهيات:

كما استعان الشيخ بآليات الحجاج والدليل، ودرج المنطق من العلوم المساعدة لفهم النّصوص الدينية خاصة في مجال العقائد، ومن بين الكتب التي سار على نهجها كتاب:"فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال" لابن رشد، وكتاب: "معيار العلم في فن المنطق" لأبي حامد الغزالي.. ولذا نجده يؤلف كتبا قيمة في المنطق موضحا أهميتها بالنسبة لدارس علوم الشريعة.

وقد وقع سجال علمي وجدل فكري بينه وبين الإمام جلال الدين السيوطي (ت:911هـ) الذي حرم المنطق كونه علم من علوم الكفار[47]، بينما يرى المغيلي أنَّ "المنطق وَسِيلَة من وَسائِل المؤَدِّيَة إلى الحَق، فَمَعْرِفَة الناس بِالحَقّ هِي الأَساس وَهِي المبْدَأ المعْتَمَد، وَلَيْسَ مَعْرِفَة الحَق بِالناس"[48]، وقد ألف بعض المؤلفات في المنطق منها: "لب اللباب في رد الفكر الى الصواب" و"امناح الأحباب شرح منح الوهاب" و"فصل الخطاب في رد الفكر إلى الصواب" و"شرح موجز لرجز منح الوهاب في رد الفكر إلى الصواب".فَالمنْطق في عُرْف الشَيْخ المغيلي هُوَ علم يَتعَلَّق فِيهِ كَيْفِيَّة الِانْتِقال من أُمُور حاصِلَة في الذِهْن لِأُمُور مُسْتَخْلَصَة فِيهِ، وَلِذلّكَ قالَ الأمام الغَزالِي: "المنطق مُقَدِّمَة العُلُوم كُلّها، وَمَن لم يَحْظَ بِهِ علما لا ثِقَة لَهُ بِفَهْمه أَصلاً"[49].

5- المنهجية العامة في تفسير سورة الفاتحة:

استطاع عبد الكريم المغيلي أنْ يرسم منهجية واضحة نلخصها في النقاط التالية:

أ- حسن العرض: يورد الشيخ المغيلي الأقوال السابقة سواء قول النبي عليه السلام أم أقول الصحابة أم أقوال جمهور المفسرين والفقهاء، ثم يعرض رأيه وما اهتدى إلى ذلك سبيل، وهذا دليل على قدرته الفائقة في إقناع القارئ والسّامع. مثال ذلك تفسير قوله

تعالى:(**الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**)[50]، تقتضي عبادة الله بالإخلاص له، فمن كان طبعه سليما وعقله سليما يعبد الله لأجله، وقوله: (**الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**)[51]، ومن لم يستقم يعبد الله رغبة في رحمته، وقوله: (**مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ**[52])، ومن لم يستقم يعبد الله رهبة من نقمته[53].

ب- **ابراز المعنى المعجمي والإصلاحي**: يعتمد الشيخ المغيلي في تفسيره للمفردة القرآنية على تعريفين، الجانب اللغوي مثل قوله تعالى:(**الْحَمْدُ لِلَّهِ**)[54]، بحيث قال في:"الـ "الحمد للحقيقة أو للاستغراق وتصلح في الحمد لكل منها، والجانب الإصلاحي هو "الحَمْد هُوَ الثَنَاءُ بِجَمِيلِ ٱخْتِيَارِيْ تَعْظِيماً"[55]، ثم يستنطق الحمولات البلاغية والاعجازية التي اتسعت معناها الدلالي والمعجمي.

ج- **اهتمامه بقضايا النّحو ومعاني الصرف**: مثل ما جاء في تفسير قوله تعالى: "**إيّاك**" ضمير نصب صالح للتكلم والخطاب والغيبة والمذكر والمؤنث إفرادا أو تثنية وجمعا، وإنّما يتبين المراد منها بالأحرف المتصلة بها لدلالة عليها كالكاف، ومثل في "اهْدِنا": فعل دعاء فاعله مستتر وجوبا تقديره "أنت"، والمفعول به للمتكلم مع غيره[56]، كما يقوم الشيخ باستظهار المستوى النحوي والصرفي للصيغ والمفردات مثل ما جاء في قوله تعالى "نعبُدُ ونستَعين" فقال: "جملتان فاعل كل منهما ضمير للمتكلم مع غيره مستتر وجوبا تقديره "نحنُ" ثم يقدم توجيها فقهيا بقوله: "فينوي به الإمام وغيره وسائر المؤمنين والمؤمنات[57]، فمعنى "نعبد" نقيم الشّرع والأوامر مع تذلل واستكانة من قولهم طريق معبد أي مذلل"، ويستطرد الشيخ في تفسير قوله: مَعْنَى "نَسْتَعِين" أَي نَطْلُب العَوْن مِنك في جَمِيع أُمُورنا قَبلَ العِبادَة وَمَعَها وَبَعْدَها، لِأَنّ الواو هُنا حَرف عَطف فَهِي لِمُطْلَق الجَمْع مَن غَيْر مَعِيَّة وَلا تَرْتِيب، وَتَقْدِيم المَفْعُول عَلَى فعله يَدُل عَلَى ٱخْتِصاص الفِعْل بِهِ، فَيُفِيد هُنا الإِخلاص وفي ٱستعانتهم .. مَن الحَوْل وَالقُوَّة فِيما أَخْبَرُوا بِهِ مَن عِبادتهم وَكَرَّرَ المَفْعُول بِهِ مُقَدماً ٱخْتِلاف الفعلين وَلِلٱهْتِمام بِتَعْيِين الإخلاص في الوَصْفَيْن"[58].

وقد جاء هذا التفسير موافق لما ذكره الشوكاني حيث قال: "وأما تَقْدِيم المَعْبُود والمستعان عَلَى الفعلين فَفِيهِ : أَدبَهُم مَعَ اللَّه بِتَقْدِيم ٱسْمه عَلَى فَعلهُم، وَفِيهِ الٱهْتِمام وَشِدَّة العِنايَة بِهِ، وَفِيهِ الإِيذان بالٱخْتِصاص المسَمَّى بِالحَصْر، فَهُوَ في قُوَّة لا نَعْبُد إِلّا إِيّاكَ وَلا نَسْتَعِين إِلّا بِكَ، وَالحاكِم في ذٰلِكَ ذَوْق العَرَبِيَّة وَالفقهه فِيها"[59]، ثم يقدم الشيخ

المغيلي أوجه الإقلاب والحذف في صيغة "نسْتَعين" فيقول: "نستعُون نُقلت حَرَكَة الواو إلى العَيْن فَقلبَت لِٱنْكِسار ما قَبلَها فَصار نَسْتَعِين مصدرهُ ٱسْتِعانَة ، وَأَصلهُ ٱسْتَعوانا نقلت حَرَكَة الواو إلى العَيْن فَقُلِبَت أَلفاً وَحذفَ أَحَد الألفَيْنِ وَفي كَوْنه الأَوَل أَو الثاني قولان. ثُمَّ لَزمتِ الهاء عِوَضاً عَن المحذوف"[60].

د- **اهتمامه بالجانب البلاغي:** وظف الشيخ المغيلي بعض المباحث البلاغية في شرح وتسيير كلام رب العالمين، فنجد ملمحا بلاغيا تعلق بمسألة التقديم والتأخير في قوله تعالى:(**صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ**[61])، حيث رأى أنّ تقديم اليهود وتأخير النصارى ليس اعتباطيا وإنّما مقصودا لذاته، وهو ما سماه بـ: "**ترتيب المدلول على الدليل لا ترتيب التعليل**" أو"**الوصف المناسب للغالب فيه**" فَطَرِيقُ العِلْم وَالتَقْوَى ٱخْتَصَّ بِها المؤْمنُونَ الَّذِينَ يسِيرُونَ عَلَى الصِراط المسْتَقِيم، وَطَرِيق الهوَى وَهُو صِراط المغْضُوب عَلَيهِم، وَطَرِيق الجهل وَهُو صِراط الضالِّينِ"[62]، وهذا التناسب البلاغي في الوصف دليل على أنّ القرآن الكريم راع الصيغ التقابلية وما يؤديه المعنى، وقد استدل ابن كثير على حديث يعرف فيه معنى "المغضوب عليهم" و"الضّالينَ" جاء في الحديث النّبوي الشّريف عن أبي ذَرٍّ قال: سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المغضوب عليهم قال: اليّهود. قلت: الضّالين قال: النّصارى[63]، ومعروف أنّ اليهود يتقدّمون النّصارى زمنيا، يقول أبو حيان في البحر المحيط:"وَقَدم الغَضب عَلَى الضَلال وَإِنَّ كانَ الغَضبُ من نَتِيجَة الضَلال ضَلَّ عَن الحَقّ فَغَضَب عَلَيهِ لَمُجاوِرَة الإنعام وَمُناسَبَة ذكره قَرينَة، لِأَنّ الإنعام يُقابِل الٱنْتِقام وَلا يُقابِل الضَلال الإنعام، فالإنعامُ إيصال الخَيْر إِلَى المنعَم إِلَيهِ، وَالٱنْتِقام إِيصال الشَرّ إِلَى المغْضُوب عَلَيهِ، فَبَيْنَهُما تطابِق مَعْنَويّ وَفِيهِ أَيْضاً تُناسِب التسجيع"[64].

هـ- **الوحدة الموضوعيه:** أو ما يسمى بـ ـ"**التفسير الموضوعي**"، بحيث يقوم بتجميع الآيات وربط مواضيعها في نسق واحد، بغية عقد مقارنات ومقابلات لترسيخ الفهم واستيعاب المعاني القرآنية، مثل تفسير قوله (**يَوْمِ الدِّينِ**[65])، حيث أورد قوله: (**تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ**)[66]،وقوله تعالى "**إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الإِسلام**)[67]، وقوله تعالى :"**وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسلام دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ**)[68]، وهذا المنهج الغالب عند أهل التفسير، مثلما ذكر ابن

كثير فقال: «وَالقُرْآن يُفَسِّر بَعْضَهُ بَعْضا، وهذا أَوْلَى ما يُفَسَّر بِهِ، ثُمَّ الأَحادِيث الصَحِيحَة، ثُمَّ الآثار»[69]، ومن ثم فهو يرى أنَّ القرآن كله وحدّة لا تتجزأ وكل لا يتبعض.

إنّ هذا الأسلوب من التحليل الموضوعي يرمي إلى تبليغ منطوق الآيات بأيسر وأسهل الطرق مثل ذلك ما جاء في تفسير سورة الفاتحة حيث قال: "فَكُلّ ذِي طَبع سَلِيم وَعُل مُسْتَقِيم يَعْبُد الله لِأَجْله، وَيَسْأَلهُ ما شاءَ من فَضله، لِأَنَّهُ ربّ العالَمِيْنَ، وَمَن لم يَسْتَقِم عَلَى ذَلِكَ فَلِيَعْبُدهُ رَغْبَة فِي رَحمته، لِأَنَّهُ الرَحْمان الرَحِيم، وَمَن لم يَسْتَقِم عَلَى ذلِكَ فَلِيَعْبُدهُ رَهْبَة مَن نقِمته لِأَنَّهُ ملك يَوْم الدَيْن.. فَسِياق الآيات الثَلاث أفْهَم الِاسْتِدْلال عَلَى الكَمال وَالأَفْعال وَاِسْتَنْهَض العَبّاد لِلإِخْلاص عَلَى حَسب الأَحْوال، حَتَّى كَأَنَّهُ قِيلَ لَنا : الكَمال كُلهُ لِلّه، وَالفَضْل كُلهُ مَن الله، وَكَيْفَ لا وَهُو رُبّ العالَمِيْنَ تَرْبِيَة، لِأَنَّهُ الرَحْمان الرَحِيم، وَملكاً لِأَنَّهُ ملْك يَوْم الدَيْن، فَأَخْلصُوا العِبادَة لَهُ وَالِاسْتِعانَة بِهِ إجْلالا لِعَظْمته وَأداء بِحَقّ رُبُوبِيّته.. فَأَقْبَل السُعَداء كُلهُم قائِلَيْن إِيّاكَ نَعْبُد وَإِيّاكَ نَسْتَعِين متبرئين مَن الحَوْل وَالقُوَّة فِي ذَلِكَ وغيره بقولهم اهدنا الصِراطَ المسْتَقِيم"[70].

فهذا التحليل الفصيح الصادر من شيخنا الجليل عبد الكريم المغيلي يوحي بسلطته البلاغية والبيانية المتفوقة في مدارج السالكين ورتب الفائزين، إنّه تدرج في الإقناع وارتقاء في الإفهام، ومن هنا فسورة الفاتحة كما ذكر البيضاوي "مشتملة على الحكم النظرية والأحكام العملية التي هي سلوك الصراط المستقيم، والاطلاع على مراتب السعداء ومنازل الأشقياء"[71].

و-**اعتناؤه بأوجه القراءة** التي عرضها القراء في بعض الألفاظ مثل: "المِلِكِ" على قراءة بعض القراء السبعة كنافع، والمالِك قراءة بعضهم كعاصم ملك بمعنى شد وضبط.. ولا يرجح قراءة على أخرى بل يقول إنّ القراءتين صحيحتين، لأنّ الله ملك يوم الدين ومالكه حقيقة[72]. وقد اختلف القُرآء في تلاوة "مالِكِ"، وقد أورد أبو حيان في البحر ثلاث عشرة قراءة[73]، وتكاد تجمع القراءات المشهورة على صيغة "مالك" و"ملك"، واستشكل على العلماء أيهما أبلغ: مَلِك أو مَالِكِ؟ فقيل: "مِلِك" أعم وأبلغ من "مالِكِ" إذ كل مَلِك مَالِك، وليس كل مالك ملكا، ولأنّ الملك نافذ على المالك في ملكه حتى لا يتصرف إلاّ عن تدبير الملك قال أبو عبيدة والمبرد. وقيل: "مالِكِ" أبلغ لأنه يكون مالكا للناس

وغيرهم، فالمالك أبلغ تصرفا وأعظم إذ إليه إجراء قوانين الشرع، ثم عنده زيادة التملك"[74].

ز- **التزامه بالروح الصوفية المتأدبة**: فهو يعمل على تزكية النفس البشرية من كل أدران الباطل وشوائب الشر والشرك والرياء وسوء الظن، وينبذ الجهل والتطرف والعصيان، ويؤكد دوما التزامه بمنهج السنة وطريق الجماعة المسلمة، لأنها جماعة الحق، فيد الله مع الجماعة، كما ينصب عداءه لأدعياء العلم، أو كما- يسميهم علماء السوء ولصوص الدين- لأنهم يعترضون سبيل الحق ودعوة الله، وهم بذلك أخطر من الشيطان وحزبه[75].

ح: **إعمال النظر في الأساليب العقلية** وآليات المنطق والقياس في تفسير قوله تعالى: **"غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ"**[76]، قال: "حَتَّى إِنَّهُ جُلَّا وَعَلاً رَتَّبَ الثَّوَاب عَلَى الطاعَة وَالعِقَابَ عَلَى الإِضاعَة تَرْتِيب المدْلُول عَلَى الدَلِيل لا تَرْتِيب التَعْلِيل، لِأَنّ كُلْ شَيْء يَسْتَنِد إلى المشِيئَة وَالمشِيئَةُ لا تَسْتَنِد إلى شَيْء"[77]، وَالدَّلِيل الْمُرَجح كما يقول صاحب الكليات:"إنْ كَانَ قَطْعِيا كَانَ تَفْسِيرا، وَإِن كَانَ ظنيا كَانَ تَأْوِيلا، وَالدَّلِيل إنْ كَانَ مركبا من القطعيات كَانَ تحقق الْمَدْلُول أَيْضا قَطْعِيا وَيُسمى برهانا، وَإِنْ كَانَ مركبا من الظنيات أَو اليقينيات والظنيات كَانَ ثُبُوت الْمَدْلُول ظنيا، لِأَنّ ثُبُوت الْمَدْلُول فرع ثُبُوت الدَّلِيل وَالْفرع لَا يكون أقوى من الأَصْل وَيُسمى دَلِيلا اقناعيا وأمارة، وَلَا يَخْلُو الدَّلِيل من أَن يكون على طَرِيق الِانْتِقَال من الْكُلِّي إِلَى الْكُلِّي فيسمى برهانا، أَو من الْكُلِّي إِلَى الْبَعْض فيسمى استقراء، أَو من الْبَعْض إِلَى الْبَعْض فيسمى تمثيلا"[78].

نتائج الدراسة:

في ختام هذه الورقة العلمية نقول أن الإمام عبد الكريم المغيلي قدم تفسيرا ميسرا لسورة الفاتحة واجتهد في تبيان بعض القضايا منها:

1- دعوته إلى إعادة فهم القرآن الكريم تنطلق من فهمنا لسورة الفاتحة الشاملة والدالة على مقصدية الخطاب الإلهي، وما جاء بها في باب الصفات وأسماء الله تعالى وتوحيده وتعظيمه وأمره ونهيه ووعده ووعيده، وفي الحقائق الإيمانية التي هي منازل السائرين إلى الله تعالى.

2- اعتناؤه بالتفسير القرآني انطلاقا من القرآن الكريم والآثار النبوية وأقوال العلماء والفقهاء والمحدثين..

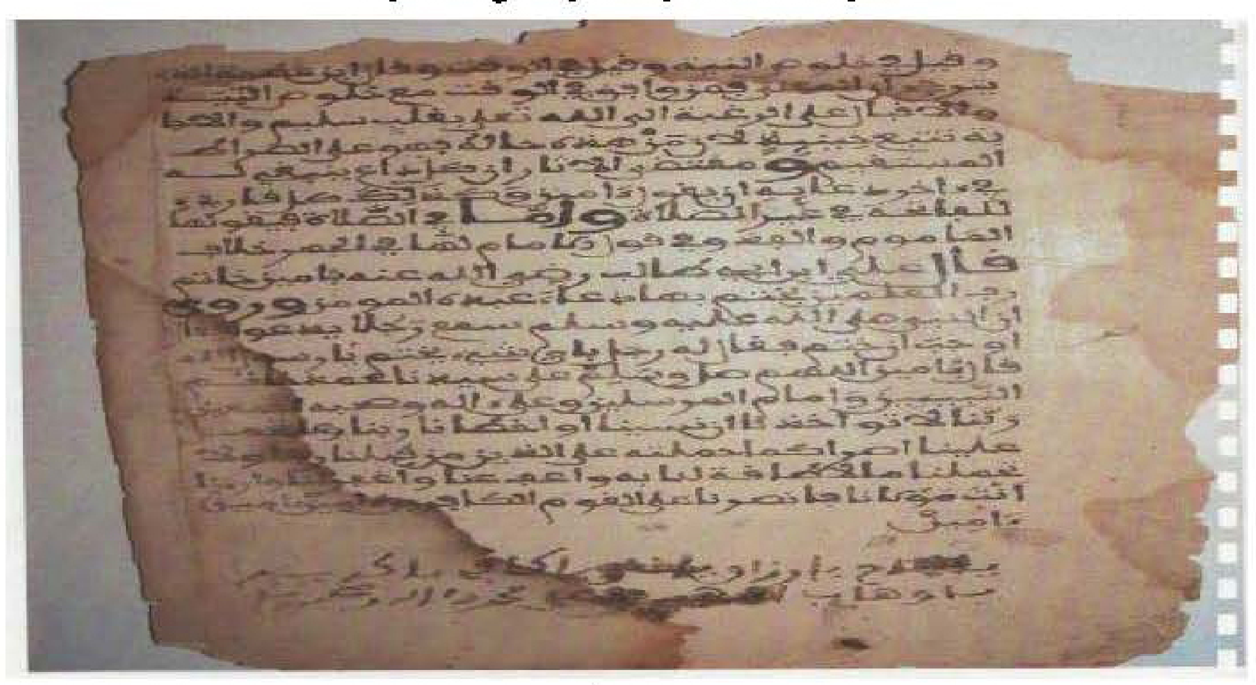
3- بين فضل القرآن الكريم وأفضليته المستمدة من روح العربية، وخاصة من ديوان العرب الذي ميزهم عن بقيت الأمم.

4- ترسيخ معاني القرآن ودلالاته في نفوس المصلين والمقبلين على تدبر أيات القرآن ومضامينه، جاعلاً نصب عينيه قوله تعالى:**(وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ)**[79]، وممثلا أيضا قوله تعالى:**(فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنْذِرُوا قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ)**[80].

5- سعيه لاستنطاق الجوانب النحوية والصرفية والبلاغية التي شملت سورة الفاتحة موظفا معاني اللغة المشتملة على مستوى النحو والصرف وقضايا اللغة ومباحث الدلالة، فقد تكون الآية مبهمة لسبب نحوي وصرفي فيرتفع بها ببيان حدود النحو فيها ويبرز أدائها الوظيفي الاشتقاقي، وقد تكون الآية غير معروفة بلاغياً فيرتفع ببيان ما في التركيب من مجاز أو دلالات بلاغية في الخبر والإنشاء وغير ذلك.



سورة الفاتحة، اللوحة الاولى من المخطوط



سورة الفاتحة، اللوحة الأخيرة من المخطوط

هوامش:

1 سورة طه، الآيتان: 123-124.

2 سورة يوسف، الآية: 02.

3 لم نفصل في تاريخ ميلاده، ومراحل تنشئته، وشيوخه.. لأن الرجل مشهور وتجنبا للتكرار، وقد كتبت حوله دراسات مطولة ومتنوعة، ولهذا وجوبا للاختصار لمحنا لبعض شيوخه ومذهبة. للاستزادة ينظر: الأعلام، الزركلي، 84/1، معجم المؤلفين، 191/1، فهرس الفهارس، 12/2، اللباب في تهذيب الأنساب، 165/2، تعريف الخلف، الحفناوي، ص 168، شجرة النور الزكية، محمد بن محمد بن عمر قاسم مخلوف، ص 474.

4 جاء في مطلع "رسالة إلى كل مسلم ومسلمة" مبدوءة بالبسملة والصلاة على النبي محمد عليه السلام ثم الحمدلة... إلى أن قال:" هذا كتاب من عبد الله تعالى محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني... فقد سألني بعض الأخيار عما يجب على المسلمين من اجتناب الكفار... الخ. وفي رسالة أخرى حول الرد على المعتزلة قال: بعد ذكر بسم الله والصلاة على النبي ثم يثني بالحمد لله ويورد اسمه كاملا يقول: "سألتني أن أكتب لك جملة مختصرة من الرد على المعتزلة... ونفس الطريقة اعتمدها في كتاب مصباح الأرواح في أصول الفلاح وكتاب عما يجب على المسلمين من اجتناب الكفار... فنلاحظ منهجية وطريقة موحدة في التقديم والاستهلال، سواء في الحمدلة او في التعريف بنفسه أو في الحاجة والدافع

للكتابة.. ومن هنا نتأكد ان هذا التفسير هو من تأليف الشيخ عبد الكريم المغيلي للاعتبارات السالفة الذكر.

[5] للشيخ عبد الكريم المغيلي مؤلفات جمة: في التفسير والحديث، والفقه واللغة والدعوة أكثر من عشرين مؤلفا محققا وغير محقق منها: البدر المنير في علوم التفسير- أربعون المغيلية، أو أربعون حديثا – تفسير سورة الفاتحة-عمل اليوم والليلة-كتاب لباب اللُّباب في رد الفكر إلى الصواب-مفتاح النظر في الحديث- إفهام الأنجال احكام الآجال- إكليل المغنى- إيضاح السبيل في بيوع آجال خليل-تأليف في المنهيات –حاشية على المختصر-شرح بيوع الآجال من ابن الحاجب-مصباح الأرواح في أصول الفلاح-مفتاح الكنوز-أجوبة أسئلة الأمير أسكيا للإمام المغيلي-هدية المسترشدين ونصيحة المهتدين-الرد على المعتزلة –مناظرة المغيلي للسنوسي-مجموعة من القصائد كالميمية على وزن البردة.

[6] ينظر: مخطوط فاتحة الكتاب للإمام محمد بن عبد الكريم المغيلي، خدير المغيلي، مجلة رفوف، العدد03، 2013، ص 268.

[7] البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة دار التراث، مصر، القاهرة، 276/1.

[8] سورة الفاتحة، مخطوط محمد بن عبد الكريم المغيلي، ورقة رقم 01.

[9] نفسه، ورقة رقم 01.

[10] اشتغل الشيخ المغيلي بنشر مبادئ الصوفية الصحيحة التي تجمع بين العلم والعمل، وأسس زوايته لتعليم القرآن والذكر ونشر الإسلام بإقليم بتوات والتكرور والسودان الغربي والكثير من علماء المنطقة يعتبرون الشيخ المغيلي شيخهم الروحي في التصوف والورد القادري.

[11] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة رقم 01.

[12] "ومعرفة سبب النزول تعين على فهم الآية، فإن العلم بالسبب يورث العلم بالمسبب، وإذ ذكر أحدهم لها سببا نزلت لأجله، وذكر الآخر سببا فقد يمكن صدقهما بأن تكون نزلت عقب تلك الأسباب، أو تكون نزلت مرتين، مرة لهذا السبب، ومرة لهذا السبب." الاتقان، 38/1.

[13] قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ مَا أُنْزِلَتْ فِي التَّوْرَاةِ وَلَا فِي الْإِنْجِيلِ وَلَا فِي الزَّبُورِ وَلَا فِي الْفُرْقَانِ مِثْلُهَا، وَإِنَّهَا سَبْعٌ مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنُ الْعَظِيمُ الَّذِي أُعْطِيتُهُ»، حَدِيثٌ حَسَنٌ صَحِيح. ينظر: صحيح أبي داود (1310).

[14] وهو الأصح أنها سميت أما لأن الأم الأصل، وهي أصل القرآن لانطوائها على جميع أغراض القرآن وما فيه من العلوم والحكم ، لأن الله تعالى أودعها مجموع ما في السور فهي متضمنة معاني القرآن مجملاً ، لأن فيها إثبات الثناء على الله تعالى وإثبات أنه خالق الكون والعالمين ومربيهما ومعرفة عزة الربوبية وأنه عم برحمته العالمين وإثبات يوم القيامة وأنه مالكه سبحانه ثم إخلاص العبادة لله وحده دون شريك توحيدا بكل معاني التوحيد والاستعانة به وحده ومعرفة ذلة العبودية وعلى هذا يدور جميع القرآن ثم

طلب طريق المنعم عليهم والاستعادة من طريق المغضوب عليهم والضالين وهذه المعاني هي التي يدور عليها مقصود القرآن . وأم الشيء : أصله ، فلما كان المقصد الأعظم من القرآن هذه المطالب وكانت هذه السورة مشتملة عليها لقبت بأم القرآن. ينظر: الاتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد، السعودية، 1426هـ، ص 120.

[15] قال مسروق بن الأجدع – وهو من كبار تابعي الكوفة وأجمعهم لعلم الصحابة: "ما نسأل أصحاب محمد صلى الله عليه وسلم عن شيء إلا وعلمه في القرآن ولكن قصر علمنا عنه". ينظر: شرح العقيدة الطحاوية، محمد بن أبي العز الدمشقي، تحق: عبد الله بن عبد المحسن التركي و شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط2، 1990، 28/1.

[16] ينظر: التفسير الكبير، الرازي، 106/1، واحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، /296.

[17] سورة الفاتحة، ورقة :02

[18] ينظر: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ابن عطية الأندلسي، وزارة الاوقاف القطرية، 2007، ط2، 40/1.

[19] – ينظر سورة الفاتحة، ورقة 03.

[20] الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت . 1964، ص 64.

[21] – اختلف علماء التفسير في معنى " الـ" في الحمد على ثلاثة أقوال: 1- قيل للاستغراق 2– وقيل للعهد 3–وقيل للجنس، وأكثرهم يحكي قولين في المسألة العهد والاستغراق. ينظر: الكشاف، الزمخشري، 04/1. وأنوار التنزيل وأسرار التأويل، عبد الله بن عمر البيضاوي، تحق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 25/1.

[22] هذا البيت يستدل به من قال بجواز تقديم معمول اسم الفعل عليه كالكسائي وبعض الكوفيين. ونسبة بعضهم إلى جارية من بني مازن، تخاطب فيه ناجية بن جندب الأسلمي–رضي الله عنه. ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، جمال الدين ابن هشام، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 86/4

[23] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة 02

[24] ينظر: تفسير الجلالين– المحلي والسيوطي، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2/1.

[25] نفسه، ورقة 02.

[26] نفسه، ورقة ص 11.

[27] الهداية إلى بلوغ النهاية في علم معاني القرآن وتفسيره وأحكامه، مكي بن أبي طالب القيسي القرطبي، تحق: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1/ 237.

[28] ينظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم جار الله الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1،4/3.

[29] مقدمة في أصول التفسير، ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم ، تحقيق: عدنان زرزور، دار القرآن الكريم، الكويت، ص93.

[30] محمد بن عبد الكريم المغيلي، الرسالة الأولى والثانية في العقيدة والتوحيد، تحقيق: أحمد العلمي حمدان، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، فاس، المغرب، عدد 03، 1988

[31] ينظر: الموافقات في أصول الشريعة، لأبي إسحاق الشاطبي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر. 7/4، وينظر: أصول الحديث علومه ومصطلحه، محمد عجاج الخطيب، دار الفكر، ط1981،4م، ص 37/36.

[32] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 03.

[33] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 03.

[34] نفسه، ورقة ص 04.

[35] نفسه، ورقة ص 11.

[36] نفسه، ورقة ص 11.

[37] ينظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الزمخشري، 5/1.

[38] سورة الفاتحة، الآية: 03.

[39] سورة الفاتحة، الآية: 07.

[40] – نفس، ورقة ص 05.

[41] ينظر: الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد القرطبي، تحقيق: عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 2006، 105/1.

[42] سورة الفاتحة، الآية: 03.

[43] ينظر: تفسير ابن كثير، 197/1. وينظر: فتح القدير الجامع في الرواية والدراية في التفسير، محمد الشوكاني، 81/1.

[44] سورة الأحزاب، الآية: 43.

[45] البيت للشاعر يزيد بن عمرو الملقب (يزيد بن الصَّعِق) شاعر وفارس جاهلي.

[46] قَالَ ابْنُ هِشَامٍ: وَحَدَّثَنِي بَعْضُ أَهْلِ الْعِلْمِ بِالشِّعْرِ : أَنَّ هَذِهِ الْأَبْيَاتَ أَوَّلُ شِعْرٍ قِيلَ فِي الْعَرَبِ، وَأَنَّهَا وُجِدَتْ مَكْتُوبَةً فِي حَجَرٍ بِالْيَمَنِ، وَلَمْ يُسَمَّ لِي قَائِلَهَا. ينظر: السيرة النبوية، ابن هشام، ص 117 وينظر: بهجة المجالس وأنس المجالس، ابن عبد البر، 245/1.

[47] له كتاب سماه" القول المشرق في تحريم الاشتغال بالمنطق".

[48] تاريخ الجزائر الثقافي، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 113/1.

[49] مصباح الأرواح، محمد بن عبد الكريم المغيلي، تحقيق ودراسة: حمادي عبد الله، مطبعة بوسعادة للنشر، الجزائر، 2012، ص 53.

[50] سورة الفاتحة، الآية: 2.

[51] سورة الفاتحة، الآية: 3.

[52] سورة الفاتحة، الآية: 4.

[53] مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 11.

[54] سورة الفاتحة، الآية: 02.

[55] مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 02.

[56] نفسه، ورقة ص 09.

[57] نفسه، ورقة ص 11.

[58] نفسه، ورقة ص 08.

[59] فتح القدير الجامع في الرواية والدراية في التفسير، محمد الشوكاني، 54/1.

[60] مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 11.

[61] سورة الفاتحة، الآية: 7.

[62] مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 11.

[63] تفسير ابن كثير 1/ 29.

[64] البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، 176/1.

[65] سورة الفاتحة، الآية: 4

[66] سورة المعارج، الآية: 04.

[67] سورة آل عمران، الآية: 19.

[68] سورة أل عمران، الآية: 85.

[69] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، 477/17.

[70] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، رقم 11.

[71] حاشية الشهاب المسماة عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، دار صادر، بيروت، 35/1.

[72] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 07.

[73] ينظر: تفسير البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 176/1.

[74] ينظر: الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد القرطبي، 216/1

[75] أسئلة الأسقيا وأجوبة المغيلي، محمد بن عبد الكريم المغيلي، تحقيق: عبد القادر زبايدية، ش و ل ن، الجزائر، 1974، ص 25.

[76] سورة الفاتحة، مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 11.

[77] مخطوط عبد الكريم المغيلي، ورقة ص 11.

[78] معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الحنفي الكفوي، تحق: عدنان درويش- محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1/439-440.

[79] سورة النحل، الآية: 44.

[80] سورة النحل، الآية: 44.

ما انفرد به القرّاء السبعة في باب الوقف -دراسة صوتية-

The singularities of the seven readers on the subject of "el wakf" -Vocal study-

أ/خالد خالدي

أبي بكر بلقايد-تلمسان-(الكلية: الآداب واللّغات)

khaledchetoine@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/01	تاريخ القبول: 2019/02/17	تاريخ النشر: 2019/07/15



يهدف هذا البحث إلى الوقوف على ظاهرة صوتيّة تعدّ من أبرز الظواهر، لما لها من ارتباط وصلة وثيقة بالتّفسير والنّحو والمعاني، إنّها ظاهرة الوقف القرآني. وفي القراءات القرآنيّة انفرد بعض القرّاء السبعة بحروف لم يشاركهم فيها قارئ آخر، وهذا ما سأقف عليه في هذه الدّراسة، محاولا إبراز هذه الحروف وإحصائها وتوجيهها صوتيا، مبيّنا مذاهب علماء القراءات والأصوات تجاه هذه الحروف، معرّجا على مواقفهم واختياراتهم.

الكلمات المفتاحيّة: القراءات القرآنيّة، القرّاء السبعة، الانفرادات، الصوتيّة، الوقف.

Abstract :

This search aims to study important phonetic phenomenon because he associated with the interpretation, grammar and meanings, she it's phenomenon of "Al Wakf" in the coran in the coranic reading, the singularities of a few readers in seven letters. This is the aim of our study where I will show those letters, their numbers and vocal guidance in addition to the doctrines of reading experts and sounds concerning those letters without forgetting their choices and positions.

Keywords: Coranic readings, the seven readers, the singularities, vocals,El Wakf.



مقدّمة:

تعدّ القراءات القرآنيّة من العلوم الأساسيّة المتّصلة اتّصالا وثيقا بالقرآن الكريم، فيها يضبط أداء القرآن، كما أنّها تمثّل مصدرا من مصادر تفسيره، وإليها يعود الفضل في حفظ لغته، كما سُمِع عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم.

والوقف من أبرز صور أداء القرآن وتجويده، وقد عرض علماء القراءات والتّجويد لأنواع الوقف، فذكروا الوقف التّام، والوقف الكافي، والوقف الحسن، والوقف القبيح، وتظهر هذه الأنواع جليّا لمن يستمع القرآن الكريم وقراءاته.

وقد انفرد بعض القرّاء السبعة ببعض الحروف في باب الوقف، وهذا ما سأقف عليه محاولا أن أبيّن توجيه العلماء لهذه الحروف وآرائهم ومواقفهم، وقد جاءت الدّراسة موسومة "ما انفرد به القرّاء السبعة في باب الوقف دراسة صوتيّة".

وسبب اختياري للموضوع هي محبّتي للقرآن الكريم وقراءاته، وتعلّقي به منذ الصّغر حفظا ودراسة، هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولة إبراز انفرادات القرّاء السبعة في جميع المستويات الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والبلاغيّة وتوجيهها في كلام العرب.

والإشكال الّذي يطرح في هذا البحث والّذي نحاول الإجابة عنه يتمثّل في الأسئلة الآتيّة: ما المقصود بالوقف القرآني؟ وما هي أهمّيته؟ وما هي أنواعه؟ هل كلّ القرّاء السبعة انفردوا بأحرف في باب الوقف؟ وما هو موقف علماء اللغة والقراءات من هذه الحروف؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدت على المناهج التاليّة:

أوّلا: المنهج الإحصائي: حيث قمت بإحصاء جميع ما انفرد به القرّاء السبعة في باب الوقف، وكان ذلك من خلال تصفّح وقراءة كتب القراءات، خاصة ما لها علاقة بالرّوايات.

ثانيا: المنهج الوصفي: وذلك بوصف انفرادات هؤلاء القرّاء.

ثالثا: المنهج التحليلي: ويتّضح ذلك جليّا عند التطرّق لآراء العلماء تجاه هذه الحروف وتوجيهاتهم ومواقفهم.

واقتضى المنهج أن يكون البحث في مبحثين يسبقهما تمهيد، ويتلوهما خاتمة. ففي التمهيد عرّفت الوقف لغة واصطلاحا، وأهمّيته وأنواعه، ثمّ أتبعت التمهيد المبحثين، فخصّصت المبحث الأوّل لما انفرد به كل من الإمام ابن عامر وابن كثير وعاصم، والثاني لما انفرد به الإمام حمزة والكسائي. وفي الخاتمة ذكرت أهمّ النتائج الّتي توصّلت إليها في غضون هذا البحث.

تمهيد: ماهية الوقف.

أوّلا: تعريف الوقف.

يعد الوقف من أهم علوم القرآن، وهو ظاهرة صوتية ذات تأثير بارز في تبدل المعنى، وهو عملية تلقائية يتطلبها النطق السليم للّغة قراءة وتمثّلا للمعنى، ولا يمكن أن تتصور الكلام ممتدا متلاحقا في موضوع ما، ودونما وقوف بين مفاصل الكلام.

والوقف في اللّغة: « المسك الّذي يجعل للأيدي، عاجا كان أو قرنا مثل: السوار والجمع: الوقوف، يقال السّوار»[1].

وجاء في الصّحاح: « وقفت الدّابة تقف وقوفا، ووقفتها أنا وقفا، يتعدّى ولا يتعدّى... ووقفت الدّار للمساكين وقفا»[2]. وفي أساس البلاغة: « وقف القارئ على الكلمة وقوفا، ووقف الكلمة وقفا، ووقّفت القارئ ، علمته مواضع الوقوف»[3] .وفي اللّسان: «وقف بالمكان وقفا ووقوفا، فهو واقف، ويقال وقفت الدّابة تقف وقوفا، ووقفتها أنا وقفا...والوقف مصدر قولك: وقفت الدّابة، ووقفت الكلمة وقفا... فإذا كان لازما قلت: وقفت وقوفا»[4].

ممّا سبق نستنتج أن أكثر أهل اللّغة يجمعون على أن الوقف مصدر للفعل (وقف) إذا كان متعدّيا، أمّا اللاّزم فمصدره: الوقوف.

أمّا في الاصطلاح النّحوي فإنّ الوقف كما عرّفه ابن الحاجب هو: «قطع الكلمة عمّا بعدها»[5]، غير أنّ الرضي قد استدرك على هذا التعريف بأنه يوهم أن الوقف لا يكون على كلمة إلا وبعدها شيء، وذلك بسبب قوله: « عمّا بعدها»، ورأى أنّ الأعم أن يكون هو: « السكوت على آخر الكلمة اختيارا لجعلها آخر الكلام»[6]، أمّا أبو حيان فكان قريبا من استدراك الرضي على ابن الحاجب فعرفه بقوله: « هو قطع النطق عند إخراج آخر اللّفظة»[7].

أمّا في اصطلاح القرّاء فهو: « قطع الصوت على الكلمة زمنا يتنفس فيه عادة بنيّة استئناف القراءة إمّا بما يلي الحرف الموقوف عليه، أو بما قبله»[8].

وقد استعمل المتقدّمون عبارات تدلّ على الوقف، كالقطع والسكت والتمام، وهي عندهم بمعنى واحد، فمنهم من سماه بالسكت وهو ما ورد عن الشعبي (ت:103)، وقد ذكر ذلك في تفسير قوله تعالى: «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ» [الرحمن-26-] ،قال:« كلّ من عليها فان» فلا تسكت، حتى تقرأ: « وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلَالِ وَالإِكْرَامِ » [الرحمن27][9].

ومن الّذين استعملوا مصطلح الوقف أبو عمرو بن العلاء وحمزة الزيّات وغيرهما، كما استعمل أبو حاتم السجستاني -عنوانا لكتابه- عبارة المقاطع والمبادئ، واستعملها أبو جعفر

النحاس في عنوان كتاب: القطع والإئتناف، كما استعمل بعضهم مصطلح التمام كنافع بن أبي نعيم ويعقوب بن إسحاق الحضري في كتابيهما « وقف التمام»[10].

أمّا المتأخرون فإنهم-من باب عدم المشاحّة في الاصطلاح-حرّروا هذه المصطلحات وجعلوا لكل مصطلح ما يدلّ عليه ممّا لا يشاركه فيه الآخر[11].

ومن العلماء من يرى أنّ هذه المصطلحات على اختلافها لا تستعمل إلا مقيدة، فإذا لم تقيّد فإن الوقف يشملها جميعا، جاء في منار الهدى: « والوقف والسكت والقطع بمعنى، وقيل: القطع عبارة عن قطع القراءة رأسا، والسكت عبارة عن قطع الصوت زمنا ما دون الوقف عادة من غير تنفس[12].

إنّ الاهتمام بالوقف مطلب عزيز، ولكن لا بد لمن أراد أن يتوغّل فيه مجموعة من المعارف، لكي يلج هذا العلم الجليل باقتدار وثقة، كالنحو والتفسير والقصص واللّغة، وفي هذا المعنى يقول الزركشي: «وهذا الفنّ معرفته تحتاج إلى علوم كثيرة، قال أبو بكر بن مجاهد، لا يقوم بالتمام في الوقف إلاّ نحويّ عالم بالقراءات، عالم بالتفسير والقصص، وتلخيص بعضها من بعض عالم باللغة التي نزل بها القرآن»[13].

ثانيا: أنواع الوقف

ورغم هذا وإن تمكن من هاته العلوم المساعدة لابد له من معرفة شيء مهم ألا وهو أنواع الوقف وأقسامه، لهذا كان ديدن السلف الصالح ومن بعد الخلف من علماء القرآن واللّغة اشتراطهم على المجيز ألا يجيز أحدا إلا بعد معرفته الوقف والابتداء لكونه مبحثا حسّاسا ودقيقا[14].

وبعد تصفحنا لكتب الوقف الشهيرة- والّتي أمكننا الحصول عليها-أدركنا أهمية اختلاف العلماء في تقسيم أنواع الوقف وتسمياتها، وهذا راجع إلى اجتهاد العلماء في فهم دلالة المصطلح، وينحصر الوقف في أربعة أنواع وهو اختيار أبي عمرو الدّاني الّذي قال: «وبه أقول لأن القارئ قد ينقطع نَفَسُه دون التمام والكافي، فلا يتهيآن له ذلك عند طول القصّة، أو تعلق الكلام ببعضه البعض، فيقطع حينئذ على الحسن المفهوم تيسيرا وسعة، إذ لا حرج في ذلك، ولاضيق في سنّة ولا عربيّة»[15]، وبه أخذ شمس الدين محمّد بن محمّد الجزري في متنه المسمّى: (المقدّمة فيما يجب على القارئ أن يعلمه) والمشهور بمتن الجزرية وفيه يقول[16]:

وَبَعْدَ تَجْوِيدِكَ لِلْحُرُوفِ لاَ بُدَّ مِنْ مَعْرِفَةِ الْوُقُوفِ
وَالابْتِدَاءِ وَهْيَ تُقْسَمُ إِذَنْ ثَلاَثَةٌ : تَامٌ وَكَافٍ وَحَسَنْ
وَهْيَ لِمَا تَمّ فَإِنْ لَمْ يُوجَدْ تَعَلُّقٌ أَوْ كَانَ مَعْنًى فَابْتَدِي
فَالتَّامُ فَالْكَافِي وَلَفْظًا فَامْنَعَنْ إِلاَّ رُؤُوسَ الآيِ جَوِّزْ فَالْحَسَنْ
وَغَيْرُ مَا تَمَّ ثَمَّ قَبِيحٌ وَلَهُ الوقفُ مُضْطَرًّا وَيُبْدَا قَبْلَهُ.

إذن هي أربعة أقسام، ثلاثة يصح الوقوف عليها، ورابع لا يصحُ الوقف عليه، وهي كالآتي:

1-الوقف التام:

الوقف التام هو أن يقف قارئ القرآن على كلام تام المعنى، أي أنّ تمامه عند الكلمة الموقوف عليها، وليس له تعلق بما بعده لا في اللّفظ ولا في المعنى، يقول صاحب كتاب (التبيين): « هو الّذي يحسن الوقف عليه، والابتداء بما بعده، ولا يكون بعده ما يتعلّق به»[17] ، ونجد هذا النوع مثلا في آخر البسملة، في نهاية القصّة القرآنية، لتبدأ أخرى بعدها، وعند الفواصل أي رؤوس الآيات، قد لا يكون آخر القصّة، كما في قوله تعالى: «مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ » [الفتح-29-]،كما يمكن أن يكون الوقف التام بعد رأس الآية، كما في قوله تعالى: « وَإِنَّكُمْ لَتَمُرُّونَ عَلَيْهِم مُّصْبِحِينَ وَبِاللَّيْلِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ » [الصافات--138 137]، والغالب أن يكون الوقف على رأس الآية[18]. ويلحق بهذا النوع من الوقف صنفان معروفان هما وقف البيان ووقف جبريل[19].

2-الوقف الكافي:

وهو وقف على كلام تمّ معناه، بحيث يؤدي معنى صحيحا، لكنّه لا تعلّق له بما بعده في اللّفظ كسابقه، ولكنّ تعلّقه معنوي فقط[20]. يقول السيوطي: «والكافي منقطع في اللّفظ، متعلّق في المعنى، فيحسن الوقف عليه والابتداء بما بعده أيضا»[21].

وهذا النوع هو الأكثر شيوعا في القرآن الكريم، نحو قوله تعالى: « أُدْخُلُوهَا بِسَلَامٍ ذَٰلِكَ يَوْمُ الْخُلُودِ لَهُم مَّا يَشَاءُونَ فِيهَا وَلَدَيْنَا مَزِيدٌ »[ق-34-35]، وقد يتفاوت الوقف في الكفاية، فيكون منه ما هو كاف وأكفى، وأكفى منهما على درجات ثلاث[22].

3-الوقف الحسن:

وهو الّذي يفصل بين عبارتين تتصل كل منهما في اللّفظ وفي سياق الموضوع غير أن الجملة الأولى مفيدة بنفسها، أمّا الثانية فهي غير مفيدة بنفسها ولا يتمّ معناها إلا بالرّبط بالجملة الأولى لوجود الرّابط اللّفظي، ومثاله قوله تعالى: « الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ » فالوقف على الحمد لله حسن لأنّها جملة مفيدة بذاتها أمّا الابتداء بربّ العالمين لا يحسن، لوجود الرّابط اللّفظي لأن كلمة (رب) صفة والموصوف هو (الله)، فلا يمكن الفصل بين الصفة والموصوف، فيجب على القارئ إن فصل وأراد الابتداء بالثانية عليه إعادة الجملة الأولى، فهذا النّوع من الوقف يحسن الوقوف عليه ولا يحسن الابتداء بما بعده[23]، وفي هذا المعنى يقول السيوطي: « الحسن: هو الّذي يحسن الوقف عليه، ولا يحسن الابتداء بما بعده»[24].

4-الوقف القبيح:

وهو الّذي يفصل بين عبارتين اشتدّ تعلقهما في اللّفظ والمعنى، بحيث أنّ كل جملة منهما لا تستطيع أن تستغني عن الأخرى وتكون جملة مفيدة، قال السيوطي: « والقبيح هو الّذي ليس بتام ولا حسن كالوقف على (بسم) من قوله تعالى «بسم الله»[25]، ولا يجوز الوقف اختيارا عند علماء القراءة في مواطن الوقف القبيح إلاّ لضرورة ملحّة، كانقطاع النفس، أو العجز عن المتابعة، أو طروء عارض يعوق المواصلة[26].

المبحث الأوّل: ما انفرد به ابن عامر وابن كثي وعاصم وحمزة

أوّلا: ابن عامر

انفرد الإمام ابن عامر في هذا الباب بحرفين اثنين وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

السورة	الآية	ابن عامر	باقي السبعة	وجه الاختلاف
الأنعام	90	{ اقْتَدِهِي}	{اقْتَدِهْ }	انفرد الإمام ابن عامر في رواية ابن ذكوان بقراءة «اقتدهي» بكسر الهاء ووصلها بياء، وقرأ باقي القرّاء السبعة بالهاء في الوصل على نية الوقف.
الزلزلة	7و8	{ خيْرا يَرَهْ} {شَرًّا يَرَهْ}	{ خيْرا يَرَهُ} { شَرًّا يَرَهُ }	انفرد الإمام ابن عامر في رواية هشام عنه بإسكان الهاء فيهما.

والباقون بصلتها.				

1- { اقْتَدِهِي}- { اقْتَدِهْ}

قوله تعالى: { أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَى فَبِهُدَاهُمُ اقْتَدِهْ }[الأنعام- 90-].

جاء في نظم الشاطبيّة[27]:

وَسَكِّنْ شِفَاءً وَاقْتَدِهْ حَذْفُ هَائِهِ شِفَاءً وَبِالتَّحْرِيكِ بِالْكَسْرِ كُفِّلاَ

انفرد الإمام ابن عامر في رواية ابن ذكوان بقراءة «اقتدِهي» بكسر الهاء ووصلها بياء، والباقون بالهاء في الوصل على نيّة الوقف.وهناك قراءة للكسائي وحمزة بحذف هاء (اقتده) وصلا[28].

وجّهت قراءة ابن عامر على أنّها من باب كراهة إذهاب اللّامات والإسكان جميعا، فلمّا كان ذلك إخلالا بالحرف كرهوا أن يسكِنُوا المتحرّك[29]. وقيل: «من قرأ بالكسر –أي كسر الهاء- جعلها كناية عن المصدر، أي اقتد الاقتداء»[30]، وهذا ما ذهب إليه مكّي بن أبي طالب القيسي الّذي يقول: « حجّة من كسر الهاء ووصلها بياء كأنه جعل الهاء تغير السكت، جعلها كناية عن المصدر، والفعل يدل على مصدره، كأنه في التقدير (اقتد الاقتداء) ففيه معنى التأكيد، كأنه قال: فبهداهم اقتد اقتد، ثم جعل المصدر عوضا عن الفعل الثاني، لتكرّر اللّفظ فاتصل بالفعل الأوّل فأضمر، فجاز كسر الهاء وصلتها بياء على ما يجوز في هاء الكناية»[31]. وأنشد أبو علي على جعلها للمصدر[32].

هَذَا سُرَاقَةُ لِلْقُرآنِ يَدْرُسُهُ وَالْمَرْءُ عِنْدَ الرُّشَا إِنْ يَلْقَهَا ذِيبُ

فضمير يدرسه يعود على الدرس المفهوم من يدرس لا على القرآن لأنه مفعول مقدم بيدرس وصل له باللّام لضعفه بالتقدم[33].

وقيل: إنّ هاء السكت حرّكت حملا على هاء الضمير وهذا مذهب ثعلب[34].

وغلّط ابن مجاهد قراءة ابن عامر قائلا: « وهذا غلط لأنّ هذه الهاء [هاء] وقف لا تعرب في حال من الأحوال، وإنما تدخل لتبين بها حركة ما قبلها»[35]. أما النّحاس فذهب إلى عدم جواز قراءة ابن عامر وحسبه لحنا إذ قال: « وهذا لحن لأنّ الهاء لبيان الحركة في الوقف، وليست بهاء إضمار ولا بعدها واو ولا ياء أيضا»[36]. ومن الّذين لحّنوا هذه القراءة ابن خالويه

حيث اعتبرها غلط، يقول في معرض حديثه عن الآية: « فأمّا ابن عامر فإنه قرأ... برواية ابن ذكوان «اقتدهي» بكسر الهاء وصلتها، غلط لأن هاء السكت لا يجوز حركتها»[37].

وقد ردّ العلماء على من طعن في هذه القراءة ومنهم الأزهري الّذي اعتبرها مذهب حسن في اللّغة[38]. والّذي يظهر أنّ ابن مجاهد ومن طعن في القراءة قد اعتبر إثبات الهاء بالإشمام أو عدمه لا يجوز في سعة الكلام، وإنما هو جائز في الضرورة الشعرية، والصّحيح أن إثبات الهاء هو مراعاة لخط المصحف والّذي يعتبر أحد أركان القراءة المقبولة، وهو أقوى ممّا ذهب إليه الطاعنون على القراءة من تشبيهها بالقوافي[39].

2-{ خيْرا يَرَهْ}- { خيْرا يَرَهُ}

قوله تعالى: **{فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ }**[الزلزلة 7و 8].

يقول الشاطبي في منظومته[40]:

لَهُ الرَّحْبُ وَالزِّلْزَالُ خَيْراً يَرَهْ بِهَا وَشَرًّا يَرَهْ حَرْفَيْهِ سَكِّنْ لِيَسْهُلاَ .

انفرد ابن عامر في رواية هشام بقراءة قوله تعالى: «خَيرًا يَرَهُ» و«شَرًّا يَرَهُ» بسكون الهاء في الكلمتين وصلا ووقفا، وقرأ غيره بضمها وإشباعها وصلا وبسكونها وقفا[41].

يقول مكي بن أبي طالب القيسي: « قرأ هشام بإسكان الهاء، وهو ضعيف، إنّما يجوز على تقدير إثبات الألف التي حذفت قبل الهاء للجزم، فإذا قدّرت إثبات الألف حذفت ما بعدها، لسكونه وسكون الألف، ولا يعتدّ بالهاء حاجزا بينهما لخفائها، وهذه علّة بعيدة، وفيها تقحّم، لأنّك تحذف لأجل ساكن ليس هو في اللفظ»[42]، وقد قيل إن القارئ توهّم الهاء لام الفعل فجزمها، لأنّه جواب الشرط على التوهّم أنها لام الفعل لتطرفها، وقد وصفها مكّي أيضا بالضعف[43].

والرّاجح عند العلماء هو أن الإسكان في الوصل لغة حكاها الأخفش ولم يحكها سيبويه، وحكاها أيضا الكسائي عند بني كلاب وبني عقيل[44]، وقيل هو سكون وقف وأنشدوا:

وَمِطْوَايَ مُشْتَاقَانِ لَهْ أَرِقَانِ [45]، [46].

ثانيا: ابن كثير

انفرد ابن كثير في باب الوقف بحرفين اثنين وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

السورة	الآية	ابن كثير	قراءة البقية	وجه الاختلاف
آل عمران	183	{فَلِمَه}	{فَلِمَ }	انفرد ابن كثير في رواية البزّي بقراءة «فلمه» بالوقف على (ما) الاستفهاميّة بزيادة هاء السكت والباقون يقفون على الميم بالسكون.
الرّعد	07	{هَادِي}	{ هَادٍ }	انفرد ابن كثير بقراءة «هادي» بالوقف عليها بالياء في قوله تعالى :«ولكلّ قوم هاد»، والباقون بغير ياء.

1- {فَلِمَه}-{ فَلِمَ}

قال تعالى: { قُلْ قَدْ جَاءَكُمْ رُسُلٌ مِن قَبْلِي بِالْبَيِّنَاتِ وَبِالَّذِي قُلْتُمْ فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ } [آل عمران-183-].

يقول الشاطبي في منظومته[47]:

وَفِيمَهْ وَمِمَّهْ قِفْ وَعَمَّهْ لِمَهْ بِمَهْ بِخُلْفٍ عَنِ الْبَزِّيِّ وَادْفَعْ مُجَهِّلاَ .

انفرد الإمام ابن كثير في رواية البزّي بقراءة «فَلِمه» بالوقف على "ما" الاستفهامية بزيادة هاء السكت وذلك في قوله تعالى: « فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ»، أمّا بقية السبعة يقفون على الميم بالسكون[48].

حجّة ابن كثير بالوقف على (ما) الاستفهامية بالهاء فهي أنّها عوضا عن الألف المحذوفة يقول مكّي مبينا وجهة نظر ابن كثير قائلا: «فإذا وقفت على الميم من "ما" في الاستفهام، وجب أن تحذف الفتحة وهي دالة على الألف المحذوفة، فكره ذلك بعض العرب، فأدخل (ها) في الوقف لتثبتَ الفتحة ولا تحذف، فيكون في الكلام ما يدل على الألف المحذوفة، ولئلا يخلّ بالكلمة على قلة حروفها فتحذف منها حرفا وحركة، وهي على حرفين فتبقى على حرف واحد ساكن، لتظهر الحركة فيقوى الاسم وتدل الحركة على المحذوف منه، وخص الوقف بذلك لأنّ الوصل يكون الميم فيه متحركة»[49].

أما الحجّة «لمن لم يأت بالهاء في ذلك أنّه اتبع خط المصحف ولا هاء فيه، وأيضا فإنّ الوقف عارض، والسكون في الميم عارض فلم يعتدّ في ذلك فأبقى الميم على سكونها، وأيضا فإنّ ما وقع من ذلك في القرآن، لا يحسن الوقف عليه، إذ ليس بكلام تام ، ولا صالح، ولا قطع»[50].

يمكن القول بعد توجيه القراءتين إنّ من وقف بهاء السكت على قراءة ابن كثير أراد أن يبيّن أنّها (ما) الاستفهامية وليست الخبرية، وحذف منها الألف وبقيت الفتحة، والوقوف بالهاء عليها هو الأجود، أما قراءة بقية السبعة بسكون الميم في حالة الوقف فعلى إتباع خط المصحف.

فائدة:

ما الاستفهامية في كلام العرب يوقف عليها بالألف، ويجوز إبدال الألف همزة، إذا لم تسبق بحرف جرّ، أمّا إذا سبقت بحرف جر فيجوز فيها ثلاثة أوجه وهي:[51]

*الوقف بالألف، نحو: عمّا-ممّا-فيما...إلخ.

*حذف الألف والوقف بالسكون، نحو: عمّ-ممّ...إلخ.

*حذف الألف وإلحاق هاء السكت نحو: ممّه-عمّه...إلخ.

ويرى بعض العلماء أن حذف الألف أولى من إلحاق هاء السكت[52]. أمّا ابن هشام فيرى إلحاق الهاء أولى وأجود، يقول في ذلك: « إذا وقفت عليها ألحقتها الهاء حفظا للفتحة الدالة على الألف وتفرقة بينهما وبين ما الخبرية في مثل: «سألت عمّا سألت عنه»[53]، هذا عند النّحاة أمّا القرّاء فيقفون على "ما" الاستفهامية بالألف مطلقا دون حذف أو إبدال أو همز أو إلحاق، والسبب في ذلك مراعاة الرسّم[54].

2-{هَادِي}-{ هَادٍ }

قوله تعالى: **{ وَيَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا أُنزِلَ عَلَيْهِ ءَايَةٌ مِن رَّبِّهِ إِنَّمَا أَنتَ مُنذِرٌ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ }** [الرّعد-7-].

يقول الشاطبي في منظومته[55]:

وَهَادٍ وَوَالٍ قِفْ وَوَاقٍ بِيَائِهِ وَبَاقٍ دَنَا هَلْ يَسْتَوِي صُحْبَةٌ تَلاَ.

انفرد الإمام ابن كثير بقراءة «هاد» بالوقف عليها بالياء في قوله تعالى: « ولكل قوم هاد»، أما في حال الوصل بالتنوين، وكذلك ما هو موضح في قول الشاطبي وهي كلمات أربع «هادٍ» و«وَالٍ» و«واقٍ» و«باقٍ»، أما بقية السبعة يصلون بالتنوين ويقفون بغير ياء[56].

أوضح ابن الجزري هذا الوقف من خلال تعريفه الياء الزّائدة، قائلا: «أمّا الياءات الزائدة فهي كل ياء محذوفة في الرّسم أثبتها أحد القراء في التلاوة، أو في الوقف سواء كانت ضميرا للمتكلم، أو لفظا، كما في لفظ (يهدين) أم كانت حرفا من أصول الكلمة كما في لفظ (الداع)،

أو في لفظ (الهاد) فقد يختلف القراء فيها بين الإثبات والحذف، فالإثبات مراعاة الأصل، والحذف مراعاة للرسم»[57].

وقد أشار علماء اللّغة والنحو إلى مذهب العرب في حذف الحرف المنقوص فهم يفعلون ذلك في الياء الأصلية فيقولون هذا قاضٍ ورامٍ وداعٍ بغير ياء ولا يثبتون الياء في شيء من فاعل، وذلك في حالة الوقف والوصل، كما روي عن العرب أيضا جواز إثبات الياء وحذفها في المعرف بالألف واللّام[58].

وعلّل ابن خالويه حذف ياء المنقوص عند العرب بقوله: « فاستثقلوا الكسرة على الياء، فخزلت، فالتقى ساكنان الياء والتنوين فحذفت الياء لالتقاء الساكنين»[59].

فوجه إثبات الياء «هو الأصل لأنّها لامات، وزوال سبب الحذف، وهو التنوين لحذفه في الوقف، وهي أسماء فاعلين من «هادي» و«والي» و«واقي» فأصلها «هادٍ» و«والٍ» و«واقٍ»، فلما نكر أوتي بالتنوين فحذفت الياء الساكنين، فلمّا حذف للوقف رجعت الياء، ووجه حذفها اعتبار حكم التنوين لعروض حذفه»[60].

وقد أجاز المازني الوقف بالياء فقال: «لأنّ التنوين ساقط في الوقف»[61]، وساوى الفرّاء بين الوجهين (الحذف والإثبات)، فقال: كل صواب[62]، وذهب مكّي إلى أن الوجهين لغتان للعرب غير أنّه رجّح الحذف، لأنه أكثر بقوله: « الحذف والإثبات لغتان للعرب، والحذف أكثر وهو الاختيار، لأن الأكثر عليه»[63].

ثالثا: عاصم

انفرد الإمام عاصم في باب الوقف والابتداء بالأحرف الآتية الموضحة في الجدول الآتي:

السورة	الآية	عاصم	بقية السبعة	وجه الاختلاف
الكهف	01	{عوجا قيما}	{عوجا قيما}	انفرد الإمام عاصم في رواية حفص بقراءة قوله تعالى: «عوجا قيما» بالسكت على الألف سكتة لطيفة من غير قطع ولا تنوين، والباقون يصلون من غير سكت.

يس	52	{من مرقدنا هذا}	{من مرقدنا هذا}	انفرد الإمام عاصم في رواية حفص بقراءة قوله «من مرقدنا» بالسكت على الألف ثم يقول هذا.

1-{ عوجا قيما}-{ عوجا قيما}

قوله تعالى: { **الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَل لَّهُ عِوَجَا قَيِّمًا لِيُنذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِن لَّدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا** } [الكهف-2-1].

يقول الشاطبي[64] :

وَسَكْتَةُ حَفْصٍ دُونَ قَطْعٍ لَطِيفَةٌ عَلَى أَلِفِ التَّنْوِينِ فِي عِوَجاً بَـــلاَ
وَفِي نُونِ مَـــنْ رَاقٍ وَمَرْقَدِنَا وَلاَ مِ بَلْ رَانَ وَالْبَاقُونَ لاَ سَكْتَ مُوصَلاَ

انفرد الإمام عاصم في رواية حفص بقراءة «عوجا» بسكت على الألف سكتة لطيفة من غير قطع ولا تنوين، ثم يقول «قيّما»، أما بقية السبعة يصلون ذلك من غير سكت[65].

يرى علماء التوجيه أنّ الحجّة لمن قرأ بالسكت على الألف أنّه أراد أن يبين أن «قيّما» ليس بتابع لعوج من حيث المعنى، وأن الكلام على التقديم والتأخير، أي: دفعا لإيهام أن يكون (قيما) نعتا (لعوجا) فيفسد المعنى مع أن (قيما) حال من (الكتاب) فهي من أوصافه، أو مفعول لفعل محذوف تقديره فعلا (قيما)[66].

أمّا قراءة باقي السبعة فوجهها أنّها هي القياس، لأن الكلمة معربة منصرفة لا ألف ولام فيها، فالأصل أن تكون منوّنة[67].

2-{من مرقدنا هذا}- {من مرقدنا هذا}

قوله تعالى: { **قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ** } [يس-52-].

يقول الشاطبي في منظومته[68]:

وَفِي نُونِ مَنْ رَاقٍ وَمَرْقَدِنَا وَلاَ مِ بَلْ رَانَ وَالْبَاقُونَ لاَ سَكْتَ مُوصَلاَ .

انفرد عاصم في رواية حفص بقراءة «مرقدنا» يسكت على الألف سكتة لطيفة من غير قطع ثمّ يقول «هذا»، أما بقية السبعة يصلون ذلك من غير سكت[69].

وجه قراءة عاصم في رواية حفص بالوقف على «مرقدنا» وقفة خفيفة لأنه يريد أن يبيّن أنّ قوله «هذا» ليس بصفة لمرقدنا بل هو من الكلام الّذي بعده، واختلف في نسبة القول: فقيل هو من قول المشركين، وقيل هو من قول الملائكة[70].

قال أبي بن كعب: « ينامون نومة قبل البعث فيجدون لذلك راحة فيقولون: ياويلنا من بعثنا من مرقدنا»[71]، وقال الأعمش: «وبلغني أنه يكف عنهم العذاب بين النفختين فإذا نفخ في الصور قالوا من بعثنا من مرقدنا»[72].

أمّا قراءة بقيّة السبعة بغير وقفة على «مرقدنا» فوجهها أنّ قوله «هذا» صفة لمرقدنا والمعنى حينئذ يكون: من بعثنا من هذا المرقد، ثم أبدل من قوله «من» المستفهم بها، فقال: « ما وعد الرحمن » فإنه قال: الّذي وعد الرحمن بعثنا من مرقدنا[73]. ويجوز أن يكون على استئناف كلام مبتدأيه، وتقديم الكلام يكون: هذا ما وعد الرحمن، أي الّذي بعثنا من مرقدنا الّذي وعد الرحمن[74]. ولا يوجد انفراد لأبي عمرو في باب الوقف.

المبحث الثاني: ما انفرد به الإمام حمزة ونافع و الكسائي

أوّلا: حمزة

انفرد الإمام حمزة بن حبيب الزّيات بالحروف الآتية في باب الوقف وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

السورة	الآية	قراءة حمزة	قراءة بقية السبعة	وجه الاختلاف
لحاقة	28 29	{عنّي مالي} {عنّي سلطاني}	{عنّي ماليه} { عَنِّي سلطَّانِيَه }	انفرد حمزة بقراءة الآيتين الكريمتين بحذف الهاءين في الوصل، أمّا بقية السبعة بإثباتهما في الحالتين.
الإنسان	16 15	{ قَوَارِير}	{ قَوَارِيرا}	انفرد حمزة بقراءة «قواريرا» الأول بغير ألف حالة الوقف، أمّا بقية السبعة وقفوا عليها بالألف الساكنة.

القارء ة	10	{ مَاهِي}	{ مَاهِيه}	انفرد حمزة بقراءة قوله تعالى من سورة القارعة «ماهيه» بغير هاء في الوصل والباقون بإثباتها في الحالتين.

1-{عنّي مالي}- {عنّي ماليه}

قوله تعالى: {**يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيَهْ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَهْ** } [الحاقة-29 27-28].

يقول الإمام الشاطبي في منظومته[75]:

وَيَخْفَى شِفَاءً، مَالِيَهْ مَاهِيَهْ فَصِلْ وَسُلْطَانِيَهْ مِنْ دُونِ هَاءٍ فَتُوصلاَ

انفرد الإمام حمزة بقراءة قوله تعالى: «عنّي سلطانيه» و«عنّي ماليه» بحذف الهاءين في الوصل، وكذا في قوله تعالى من سورة القارعة « ماهيه»، أمّا بقية السبعة بإثباتها في الحالتين[76].

يقول ابن زنجلة: «واعلم أن هذه الهاء أدخلت لتبين بها حركة ما قبلها في الوقف، إذ المسكون عليه ساكن، فكرهوا أن يسكتوا على الياء فلا يفرق بينها وهي متحركة في الوصل بينها وهي ساكنة في الوصل، فبيّنوا حركتها بهذه الهاء، لأن المسكوت عليه إذا كان متحرّكا في الوصل مسكن في الوقف، وإذا كان ساكنا في الوصل ساكنا في الوقف، وإنما يصلح إثبات هاء الوقف في الوصل، لأنها مسكوت عليها على أن دخول الهاء أمارة إذا وصل القارئ الآية بالآية»[77].

فوجه حذف الهاء في قراءة حمزة في الوصل أنها تلحق للاستراحة، لأن آخر الكلمة متحرك فأرادوا أن يقفوا على الكلمة ويبقى آخرها على حركته، فلم يكن بد من إلحاق حرف ساكن يقفون عليه وذلك هو الهاء، فألحقوه آخر الكلمة وهو ساكن، فوقفوا عليه، ولهذا يسمّى هاء الوقف[78].

2-{ قَوَارير}-{ قَوَاريرا}

قوله تعالى: { **وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا قَوَارِيرَا مِن فِضّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا** } [الإنسان15-16].

يقول الإمام الشاطبي في منظومته[79]:

زَكَا وَقَوَارِيراً فَنَوِّنْهُ إِذْ دَنَا   رِضاً صَرْفِهِ وَاقْصُرْهُ فِي الْوَقْفِ فَيْصَلاَ

انفرد الإمام حمزة بقراءة (قوارير) الأولى بالوقف عليها بغير ألف، والباقون وقفوا عليها الألف الساكنة، أمّا الثانية فوقف نافع وهشام وأبو بكر والكسائي بألف وحذفها الباقون[80].

الوقف على الألف في العربية لها أربع لغات ذكرها النحاة في كتبهم وهي: الأولى: ثبات الألف مطلقا، وهي أشهر هاته اللّغات وأكثرها ، والثانية: قلب الألف ياء وهي لغة قليلة في العربية، وقد رويت عن الخليل، والثالثة: قلب الألف واوا، وهي لغة لبعض طيّئ، والرابعة: قلب الألف همزة، وهي لغة لبعض طيّئ أيضا[81].

ووجه من وقف بالألف أنّه اتبع خط المصحف لأن الألف فيه ثابتة، ضف إلى ذلك فإنه إن كان ممن ينونه في الوصل فإنه أجراه مجرى سائر المنونات المنصوبات، ماعدا ما فيه هاء التأنيث، فطابق بين وصله ووقفه، فوقف بالألف كما يقف على المنوّن المنصوب[82].

أمّا حجّة حمزة بالوقف على قوارير بغير ألف، أنه لما لم يثبت فيه في الوصل تنوين لم يثبت فيه في الوقف ألف كما فعل ب(أباريق) وشبهه[83]. وقد أيّد ابن خالويه ما ذهب إليه حمزة قائلا: «لزم حمزة القياس وصلا ووقفا»[84]، ثم أضاف: « وهو محض العربية لأن فواعيل لا ينصرف في معرفة ولا نكرة»[85].

نستنتج ممّا سبق أن حمزة في قراءته هاته اتبع القياس العربي، أما بقية السبعة فإنهم اتبعوا خط المصحف. و لم أجد لنافع انفرادا في باب الوقف.

ثانيا: الكسائي.

انفرد الإمام علي بن حمزة (الكسائي) في باب الوقف بالحروف الآتية، وهذا ما يوضحه الجدول:

السورة	الآية	الكسائي	باقي السبعة	وجه الاختلاف
النمل	60	{ذاته بهجة}	{ ذات بهجة }	وقف الكسائي على هذه الكلمات "ذات" و"لات" و"اللّات"و "مرضات" حيث وقعت بالهاء، أما باقي السبعة فيقفون عليها بالتاء إتباعا للمصحف.
ص	03	{ولاته مناص}	{ ولات مناص}	
النجم	19	{اللّاته والعزى}	{اللّات والعزى }	

1- {ذاته بهجة}- {ذات بهجة}

قوله تعالى: { **أَمَّنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءٍ فَأَنْبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُنْبِتُوا شَجَرَهَا** } [النمل-60-].

يقول الشاطبي في منظومته[86]:

وَفِي اللاَّتَ مَعْ مَرْضَاتِ مَعَ ذَاتَ بَهْجَةٍ وَلاَتَ رِضًا هَيْهَاتَ هَادِيهِ رُفِّلاَ.

يشير الإمام الشاطبي إلى أن الكسائي وقف على هذه الكلمات الآتية بالهاء وهي :«ذات بهجة» في سورة النمل قيد ذات ببهجة ليخرج نحو «ذات بينكم»، و«لات» في سورة ص و«مرضات» حيث وقع في القرآن و«اللات» في سورة النجم، كل هذه المواضع وقف عليها الكسائي بالهاء، أما باقي السبعة فيقفون عليها بالتاء إتباعا لخط المصحف[87].

تاء الحروف مثل (ذات ولات) عند أكثر النّحاة تشبه تاء الفعل في عدم جواز إبدالها[88]، ولكنهم اختلفوا في تاء (لات) فوقف عليها سيبويه[89]، والفرّاء[90]، وابن كيسان، والزجاج[91] بالتاء لأنها عندهم مشبهة بليس، فكما نقول: ليست نقول: لات[92]، بينما وقف عليها الكسائي[93]، والمبرّد[94] بالهاء، وبعضهم وقف عليها بالوجهين وقس على ذلك جميع الحروف[95].

وأصل (لات) أنّها حرف نفي أصله (لا) ثمّ زيدت عليها التاء، يقول المرادي : «لات حرف نفي أصله (لا)، ثم زيدت عليها التاء كما زيدت في «ثمّت» و«رُبّتَ» هذا مذهب الجمهور»[96]. ويقول أبو عبيدة مبينا لنا أصل (لّات): «إنما هي (ولا) وبعض العرب تزيد فيها الهاء فتقول (لاه) فتزيد فيها (هاء) في الوقف، فإذا اتصلت صارت تاء»[97]. أمّا ابن خالويه فيرى: «أنّ التاء أصل علامة التأنيث، ودليله على أصل ذلك، أنّ الهاء تصير في الدرج تاءان التاء لا تصير هاء وقفا ولادرجا»[98].

فالحجة لمن وقف بالتاء على (ذات، ولات، اللّات) أنّه اتّبع خط المصحف، وإتباع الخط سنّة مؤكدة، ضف إلى ذلك فإن التأنيث في (لات) وما شابهه يرجع إلى تاء التأنيث الدّاخل على الأفعال وذلك أنّ (لا) بمعنى (ليس) فقولنا : (لات) بمنزلة قولنا(ليست)[99].

أمّا قراءة الكسائي فحجته في ذلك « أنه شبهها بتاء التأنيث التي تقلب هاء في الوقف»[100]، يقول ابن خالويه: «إن ما ذهب إليه الكسائي فله في ذلك حجتان: أمّا أحدهما

أنه فرق بين التاء الأصلية في (صوت) و(بيت)، وبين الزائدة لمعنى، أمّا الأخرى أنه أراد أن يفرق بين التاء المتصلة بالاسم نحو: نعمة ورحمة، وبين التاء المتصلة بالفعل، كقولك : قامت ونامت»[101].

أمّا المحدثون فيرون أنّ «ظاهرة الوقوف على الهاء ليست في الحقيقة قلب صوت إلى آخر بل حذف الآخر من الكلمة، وما ظنه القدماء (هاء) متطرفة هو في الواقع امتداد في التنفس حيث الوقوف على صوت السين الطويلة، أو كما يسمى عند القدماء ألف المد، وهي الظاهرة نفسها التي شاعت في الأسماء المؤنثة المفردة التي تنتهي بما يسمى بالتاء المربوطة، فليس يوقف عليها بالهاء كما ظن النّحاة بل يحذف آخرها عند التنفس بما قبلها من صوت لين قصير (الفتحة) فيخيل للسامع أنّها تنتهي بالهاء»[102].

مما تقدم نستنتج أن كل هاء تأنيث في الوقف هي تاء في الوصل، فما كتب منها بالهاء فلا خلاف في الوقف عليها بالهاء، لأنها هي اللّغة الفصحى، والرسم موافق لها، وما كتب بالتاء فوقف عليها بالهاء مخالفة للرسم فمن أجل أن يبين أنها زائدة للتأنيث والتفرقة بين التاء المتصلة بالاسم والمتصلة بالفعل.

الخاتمة:

إنّ أهمّ ما يمكن الخلوص إليه من نتائج في نهاية هذا البحث ما يلي:

1-أكّد هذا البحث أنّ القراءات القرآنيّة رغم تعدّدها واختلافها إلّا أنّها لا تناقض بينها ولا تضادّ ولا تضارب، بل بينها من الإعجاز والكمال ما يدلّ على أنّها من لدن حكيم حميد.

2-إنّ قراءة الإمام ابن كثير في رواية البزّي لقوله تعالى: "فلم" أجازت في العربيّة الوقوف بهاء السّكت على ما الاستفهاميّة المسبوقة بحرف الجرّ.

3-إنّ قراءة الإمام الكسائيّ لقوله تعالى: "ذات" و"لات" أجازت في العربيّة الوقف على الملحق بتاء التّأنيث بهاء السّكت.

4- لم تسلم بعض انفرادات القرّاء السبعة في باب الوقف من طعون الطاعنين، وخير دليل على ذلك قراءة ابن عامر "اقتدهي" حيث اعتبرها ابن مجاهد غلط، أمّا النّحّاس فذهب إلى عدم جواز القراءة بها ولحّنها.

هوامش:

[1] - الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، معجم العين،تح: عبد الحميد هنداوي، لبنان، دار الكتب العلميّة،ط1، 1424هـ، 2002م، (مادة وقف)، 223/5.

[2] - الجوهري(أبو نصر إسماعيل بن حمّاد)، الصحاح(تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، لبنان، دار العلم للملايين، ط4، ، 1990م، مادة (و-ق-ف)، 1440/4.

[3] - الزمخشري (أبي القاسم جار اللّه محمود بن عمرو)، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السود، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1419هـ، 1998م، 350/2.

[4] - ابن منظور (محمد بن مكرم جمال الدين)، لسان العرب، لبنان، دار صادر، دط، دت، مادة (و-ق-ف)، 4898/6.

[5] -ينظر: الرضي الإستراباذي(محمد بن الحسن)، شرح شافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي ويحيى بشير مصطفى، السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ط1، 1417هـ، 1966، ص: 169.

[6] -نفسه والصفحة.

[7] - أبو حيان الأندلسي(محمد بن يوسف)، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب عثمان محمد، رمضان عبد التواب، مصر، مكتبة الخانجي، ط1، 1418هـ، 1998م،/392.

[8] - ابن الجزري(محمد بن محمد)، النشر في القراءات العشر، تح: علي محمد الضبّاع، المطبعة التجارية الكبرى، دط، دت، 240/1، وينظر: عبد الغفار حامد هلال تجويد القرآن الكريم من منظور علم الأصوات الحديث، مصر، مكتبة الآداب، ط1، 1428هـ، 2007م، ص:172.

[9] - السيوطي(جلال الدين)، الدر المنثور في التفسير المأثور، بنان، دار الفكر، ط1، 1403هـ، 698/7.

[10] - ينظر: مساعد بن سليمان بن ناصر الطيار، وقوف القرآن وأثرها في التفسير، السعودية، مجمع الملك فهد للطباعة ، دط، 1431هـ، ص:15.

[11] - نفسه والصفحة.

[12] - الأشموني (أحمد بن محمّد بن عبد الكريم)، منار الهدى في بيان الوقف والابتداء، مصر، تح : مطبعة مصطفى الباجي الحلبي وأولاده، ط2، 1393هـ، 1973م، ص: 08.

[13] - الزركشيّ (بدر الدين)، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، لبنان، دار التراث، دط، دت، ص: 238، وينظر: مبروك زيد الخير، ظاهرة الوقف القرآني وأثرها في تغيّر المعاني النّحوية من خلال سورة النساء، الجزائر، دار الوعي، ط2، 1433هـ، 2012م، ص: 59.

[14]-ينظر: مبروك زيد الخير، ظاهرة الوقف القرآني وأثرها في تغيّر المعاني النحوية من خلال سورة النساء، ص: 60.

[15]- الدّاني (أبي عمرو عثمان بن سعيد)، المكتفي في الوقف والابتداء، تح: يوسف عبد الرحمن المرعشلي، سوريا، مؤسسة الرسالة، ط2، 1407هـ، 1987م، ص: 139.

[16]- ابن الجزري(محمد بن محمد)، متن الجزرية، مطبوع في الجامع للمتون العلميّة، اعتنى بجمعها عبد الله بن محمّد الشمراني، السعودية، مدار الوطن للنشر، ط2، 1425هـ، 2004م، ص: 152

[17]- دريان(عبد اللّطيف فايز)، التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين، لبنان، دار المعرفة، ط1، 1420هـ، 1999م، ص: 467.

[18]-ينظر: مبروك زيد الخير، ظاهرة الوقف القرآني وأثرها في تغيّر المعاني النّحوية، ص: 62.

[19]-نفسه والصفحة.

[20]-نفسه-ص: 63.

[21]- السيوطي(جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، تح: عصام فارس الحرتاني، لبنان، دار الجيل، ط1419،1هـ، 1998م، 233/1.

[22]- ينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص: 243.

[23]- شحاتة(عزّت كرّار)، الوقف القرآني وأثره في الترجيح عند الحنفية، مصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1424هـ، 2003م، ص: 20.

[24]- الإتقان في علوم القرآن-للسيوطي-233/1.

[25]- الإتقان في علوم القرآن-للسيوطي-232/1.

[26]- ينظر : الحصري(محمود خليل)، معالم الاهتداء إلى معرفة الوقوف والابتداء، مصر، مكتبة الرسالة، ط1-1423هـ، 2002م، ص:39. وما يليها.

[27]- الشاطبي(أبي محمّد القاسم بن فيرّه)، حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع، تح: أيمن رشدي سويد، الجزائر، دار الإمام مالك، ط1، 1434هـ-2013م، ص: 66.

[28]- ينظر: القاضي(عبد الفتاح)، الوافي في شرح الشاطبيّة، مصر، دار السلام، ط9، 1434هـ، 2013م، ص: 216.

[29]- ينظر: سيبويه (أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تح: عبد السلام محمّد هارون-مصر، مكتبة الخانجي، دط، 1412هـ، 1992م ، 159/4.

[30]- ابن الأنباري أبو البركات كمال الدين)، التبيان في غريب إعراب القرآن، تح: طه عبد الحميد ومصطفى السقى، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، 330/1.

[31]-ا ابن أبي طالب (مكي القيسي)، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها ،تح: عبد الرّحيم الطرهوني، مصر، دار الحديث، 1428هـ، 2007م، 439/1.

[32]- البيت مجهول القائل -ينظر: سبويه، الكتاب، 437/1، و ابن منظور ، لسان العرب، مادة : (سرق)- 572/7.

[33]- ينظر: الفارسي (أبو علي)، الحجّة للقرّاء السبعة، تح: كامل مصطفى هنداوي، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط2، 1421هـ، 2001م، 353/3.

[34]- ينظر: ابن الأنباري، التبيان في غريب إعراب القرآن، 330/1.

[35]- ابن مجاهد(أبو بكر أحمد بن موسى)، السبعة في القراءات، تح: شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط2، 1980م، ص: 262.

[36]- النحاس (أحمد بن محمد بن إسماعيل)، إعراب القرآن، تح: زهير غازي زاهد، العراق، مطبعة العاني، دط، 1397هـ، 1977م، 81/2.

[37]- ابن خالويه (عبد الله بن الحسين)، إعراب القراءات السبع وعللها، تح: عبد الرحمان بن سليمان العثيمين، مصر، مكتبة الخانجي، ط1، 1313هـ،1992م، 164/1.

[38]-ينظر : لأزهري(أبو منصور بن أحمد)، معاني القراءات، تح: أحمد فريد المزيدي، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط1، 1420، 1999م، 37/1.

[39]-ينظر: خلود بنت طلال العسافي، مطاعن اللّغويين والنّحويين في القراءات السبع، رسالة —جامعة أم القرى- 1433هـ-1436هـ-ص: 218.

[40]- الشاطبي، حرز الأماني، ص: 17.

[41]-ينظر: القاضي عبد الفتاح، الوافي، ص: 58.

[42]- ابن أبي طالب القيسي، الكشف، 386/2.

[43]- نفسه والصفحة.

[44]-ينظر: أبو حيان الأندلسي(محمد بن يوسف)، البحر المحيط، لبنان، دار الفكر، دط، 1389، 1978، 498/8

[45]-البيت مجهول القائل- ينظر: ابن عطيّة(أبو محمد بن غالب الأندلسي)، المحرّر الوجيز في تفسير كتاب الله العزيز، تح: عبد السلام عبد الشافي، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط1، 1413هـ، 1993م، 512/5.

[46]- ينظر: نفسه والصفحة.

[47]- الشاطبي، حرز الأماني ووجه التهاني، ص: 39.

48-ينظر: أبي شامة(عبد الرحمان بن إسماعيل)، إبراز المعاني من حرز الأماني، تح: محمد السيد عثمان، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط1، 1434هـ، 2013م، ص: 346.

49- ابن أبي طالب القيسي، الكشف، 129/1.

50- ابن أبي طالب القيسي، الكشف، 129/1.

51-ينظر: سيبويه، الكتاب، 164/4.

52-ينظر: الرّضي، شرح الشافية، 396/2.

53-ينظر: ابن هشام(جمال الدين عبد الله)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: إميل يعقوب، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط3، 1428هـ، 2007م، 349/4.

54- ينظر: ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، 134/2.

55- الشاطبي، حرز الأماني، ص: 80.

56-ينظر:الدّاني(أبو عمرو عثمان بن سعيد)، التيسير في القراءات السبع، تح: أوتويرتزل، مصر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1426هـ، 2005م، ص: 133.

57-ينظر:ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، 161/2.

58-ينظر: الفرّاء(يحيى بن زياد)، معاني القرآن، تح: إبراهيم شمس الدّين، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط1، 1423هـ، 2002م، 21/1.

59-ابن خالويه، إعراب القراءات السبع، 327/1.

60- ابن عجيبة(أحمد بن محمد بن المهدي)، الدرر الناثرة في توجيه القراءات المتواترة، تح: عبد السلام العمراني الخالدي، لبنان، دار الكتب العلميّة، 1434هـ، 2013م، ص: 214.

61-السابق.

62-ينظر: الفرّاء، معاني القرآن، 202/1.

63- ابن أبي طالب القيسي، الكشف، 2/21-22.

64- الشاطبي، حرز الأماني، ص: 83.

65-ينظر: الدّاني، التيسير في القراءات السبع، ص: 142.

66-ينظر: ابن أبي مريم(نصر بن علي الشيرازي)، الموضح في وجوه القراءات وعللها، تح: عمر حمدان الكبيسي، مصر، مكتبة التوعيّة الإسلامية، ط2، 1421هـ، 2001م، ص: 772، و ابن عجيبة، الدرر الناثرة في توجيه القراءات المتواترة، ص: 236.

67-ينظر : ابن أبي مريم، الموضح في وجوه القراءات وعللها، ص: 772.

68- الشاطبي، حرز الأماني ووجه التهاني، ص: 83.

[69]- ينظر: القاضي عبد الفتاح، الوافي في شرح الشاطبية، ص: 254.

[70]-ينظر: ابن أبي مريم، الموضح، ص: 1076، والفراء، معاني القرآنن 380/2.

[71]- النحاس، معاني القرآن، 505/5

[72]-نفسه والصفحة.

[73]-ينظر: ابن أبي مريم، الموضح، ص: 1077.

[74]- نفسه والصفحة.

[75]- الشاطبي، حرز الأماني، ص: 108.

[76]-ينظر: الدّاني، التيسير، ص: 225،214.

[77]- ابن زنجلة (أبو زرعة عبد الرحمان بن محمد)، حجّة القراءات، تح: سعيد الأفغاني، لبنان، مؤسسة الرسالة، ط5، 1422هـ، 2002م، ص: 386.

[78]-ينظر: ا ابن أبي مريم، لموضّح، ص: 1292، وابن زنجلة، حجّة القراءات، ص: 387.

[79]- الشاطبي، حرز الأماني ووجه التهاني، ص: 110.

[80]- ينظر: ابن مجاهد، السبعة، ص: 664.

[81]- ينظر: سيبويه، الكتاب، 181/4ن و الرضي، شرح الشافية، 388/2 .

[82]- ينظر:ابن أبي طالب، الكشف، 353/2.

[83]-ينظر: نفسه والصفحة.

[84]- ابن خالويه(الحسين بن أحمد)، الحجّة في القراءات السبع، تح: أحمد فريد المزيدي، لبنان، دار الكتب العلميّة، ط1، 1420، 1999م، ص: 236.

[85]-ابن خالويه، إعراب القراءات السبع، 425/2.

[86]- الشاطبي، حرز الأماني ووجه التهاني، ص:38.

[87]-ينظر: الداني، كتاب التيسير، ص: 60.

[88]- ينظر:الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، 536/1.

[89]- ينظر: سيبويه، الكتاب، 166/4.

[90]- ينظر: الفراء، معاني القرآن، 280/2.

[91]- ينظر: النحاس، إعراب القرآن، 781/2.

[92]- ينظر : نفسه والصفحة.

[93]- ينظر: الكسائي(علي بن حمزة)، معاني القرآن، تح: عيسى شحاتة، مصر، دار قباء ، ط1، 1988م، ص: 221.

[94]-ينظر: المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد)، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، لبنان، عالم الكتاب، دط، دت، 63/1

[95]- ينظر: أبي حيان، ارتشاف الضرب، 404/1.

[96]- المرادي (الحسن بن قاسم)، الجني الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1413هـ، 1992م، ص: 485.

[97]- أبي عبيدة (معمر بن المثنى)، مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، مصر، مكتبة الخانجي، دط، دت، 176/2.

[98]- ابن خالويه، الحجّة، ص: 42.

[99]- ينظر: ابن خالويه، الحجّة، ص: 42. ومكي، الكشف، 230/2.

[100]- المهدوي(أبو العباس أحمد بن عمّار)، شرح الهداية، تح: حازم سعيد حيدر، السعوديّة، مكتبة الرّشد، دط، دت، ص: 493

[101]- ابن خالويه، الحجة، ص: 42.

[102]- أنيس إبراهيم، في اللّهجات العربية، مصر، مكتبة الأنجلو، ط4، 1976م، ص: 136.

في نظرية التلقي: المكونات والمقولات

In the theory of reception: components and Terms

ط.د.رشدي ضيف

كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

جامعة العربي تبسي- تبسة -

rochdi 1978 dif @ gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/13	تاريخ القبول:2019/05/14	تاريخ النشر :2019/07/15



يسعى هذا البحث لرصد أهم المكونات التي ساهمت في نشوء نظرية التلقي في نسختها الألمانية وتحديدا مدرسة كونستانس وكيف استطاع رواد هذه النظرية (ياوس)، (إيزر) استثمار معطيات الفكر الفلسفي واللّغوي الغربي الحديث في تجاوز العديد من النقائص التي كانت تمس تصورات النظريات الأدبية والنقدية وآلياتها الإجرائية في مقاربة الظاهرة الأدبية، أو التأريخ لها كما يقدم هذا البحث الأهمية التي أولتها هذه النظرية للقارئ بصفته شريكا محوريا في العملية الإبداعية، ثم ماهي أهم المقولات التي تأسست عليها نظرية التلقي.

الكلمات المفتاح: الاتصال ؛ نظرية التلقي؛ العمل الأدبي ؛ المكونات ؛ المقولات.

Summary :

This research seeks to examine the most important components that contributed to the emergence of reception theory in its German version, in particular the Constance School and how the pioneers of this theory (jauss) ,(Izer) exploited the data of modern Western philosophical and linguistic thought in order to overcome many of the weaknesses that have affected the perceptions of literary and critical theories and its procedural mechanisms in the approach of the literary phenomenon, or its dating.

This research also highlights the importance that this theory attributes to the reader as a central partner of the creative process, and then what are the most important Terms upon which the theory of reception was based.

Keywords: communication, reception theory, literary work, components, Terms.



توطئة:

عندما تلوح في الأفق بوادر أزمة تطال نظرية من النظريات التي أرادت أن تدرس الأدب وتاريخه، أو تطرح أسئلة جوهرية من قبيل جدوى دراسة الأدب وقيمته، أو يتخلل بعض الاتجاهات النقدية التي تُعْنَى بمقاربة النصوص الإبداعية اضطراب، وقصور يمس جهازها المفاهيمي والإجرائي، تبرز الحاجة إلى إعادة التفكير فيما تم إنجازه من أطروحات منهجية وتصورية إما بمراجعتها وتصحيحها، أو دحضها وتجاوزها أو طرح بدائل إبستيمولوجية جديدة تعمل على توسيع آفاق الرؤية النقدية، وتقديم أجوبة عن بعض التساؤلات المعرفية، والعواظل الفكرية من أجل فهم أفضل للعملية الإبداعية، وبلورة مناهج في قراءة وتأويل النصوص الأدبية.

إن العمل المستمر والقائم على النقد والحوار والكشف والمراجعة والتوظيف الأمثل لمنجزات الفكر الفلسفي والعلمي في ظل تقدم الفكر واتساع نشاط العقل، هو ما يطبع المشهد النقدي الغربي منذ تبني مشروع الحداثة النقدي؛ حيث ظهرت البنيوية والسيميائية، واستراتيجية التفكيك، ونظرية التلقي... ولعل هذه الأخيرة تمثل نموذجا لعملية النقد والمراجعة والاستثمار الجيد لمعطيات الفكر الفلسفي واللغوي الغربي الحديث.

وقبل الحديث عن ظهور نظرية التلقي ومكوناتها وأبرز مقولاتها يجدر بنا إلقاء نظرة عامة على نظرية لها صلة مباشرة بنظرية التلقي وهي "نظرية الاتصال".

يرى "عبد الله إبراهيم" أن التمثّل الجيد لنظرية التلقي واستيعاب مقولاتها وآلياتها الإجرائية لا يمكن أن يتم إلا إذا أدرجت هذه النظرية ضمن مجال أوسع وأشمل له علاقة بنظرية "الاتصال". التي بدأت معالمها تتضح في ألمانيا منذ منتصف القرن العشرين، وذلك قبل أن يبدأ "ياوس" و"إيزر" في وضع المقولات العامة لنظرية سَتُعنى بفعل التلقي الأدبي، والتأثير والاستجابة في بداية السبعينات[1].

جاءت نظرية الاتصال نتيجة تفكير فلسفي عميق رأى في عملية الاتصال« وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها، وذلك ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر، وبخاصة فلاسفة مدرسة

"فرانكفورت" الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي...» [2].

و بالحديث عن نشاط مدرسة "فرانكفورت" ينقدح في الذهن اسم الفيلسوف الاجتماعي والمفكر النقدي الألماني "هابرماس" الذي أعاد النظر في مكونات العقل الغربي بوصفها مقدمات آلت نتائجها إلى جعل هذا العقل عقلا أداتيا فطرح بديلا له وهو العقل النقدي الاتصالي أو التواصلي، وبعبارة أخرى جرى الانتقال من العقلانية الوسائلية إلى تكريس العقلانية التواصلية.

إن النظرية النقدية التي نادى بها "هابرماس" «انطلقت من القراءة النقدية للآثار السلبية للفلسفة الوضعية والعلموية، تلك الفلسفة التي تحولت في نظر مدرسة فرانكفورت إلى تبرير إيديولوجي للعقلانية الخاصة بالرأسمالية، أي لتبرير نظام قائم على الضبط العقلاني من أجل تعميم السيطرة وزيادة مردود رأس المال. وهي الفلسفة التي قادت إلى أزمة الحداثة »[3].

لقد رأى "هابرماس" في العقل التواصلي دربا آخر للانعتاق من فلسفة الذات وضيقها إلى رحابة الأفق الاجتماعي الواسع؛ ذلك أن تحقيق جبهة للتواصل، والتفاهم المشترك حول موضوع ما يكون فيها كل من المتكلم والسامع على مرجعية ما يكون عالمهما المعيش المشترك، فالوسط الاجتماعي يشكل أفقا للفهم المتبادل وفي الوقت نفسه يتيح استغلال موارد العالم المعيش يتقاسمه المشاركون في عملية التواصل[4].

على الرغم من المكونات التي غذّت نظرية التلقي بدء من المدرسة "الشكلانية"، وظواهرية "رومان انجاردن" ومدرسة "براغ البنيوية" و"هرمينيوطيقا" "غادامير" و "سوسيولوجيا الأدب" فإنها- أي نظرية التلقي- «مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيرا ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أن جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرر أن نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال »[5].

لقد أثارت نظرية الاتصال –باعتبارها آلية للتفاعل بين الأفراد والمجتمعات، وباقي الأنظمة العلاماتية داخل المجتمع- انتباه رواد نظرية التلقي في ألمانيا بالتركيز على الطابع الاتصالي

بين العمل الفني ومتلقيه من أجل تحقيق فهم أفضل للنصوص وتأريخها الذي هو فيه جوهره تأريخ لأفعال التلقي وردود الاستجابة من جهة، وكشف لدينامية فعل التقبل الذي يتحقق نتيجة التفاعل الحاصل بين بنية النصوص ومتلقيها من جهة أخرى.

أولا- نظرية التلقي: ظروف النشأة

أصبح من المتعارف عليه في أوساط المشتغلين بالنظرية الأدبية والنقدية، والتاريخ الأدبي أن الإشكالية المحورية التي تطرحها نظرية التلقي هي العلاقة الحميمية، والحوارية بين النص وقارئه، وإعطاء القارئ سلطة مركزية في تأويل العمل الأدبي، وإنتاج المعنى بعد ما غيّبته الساحة النقدية ولعقود طويلة حيث كان الاهتمام والدرس يُعنيان بالمؤلف ونصه.

لقد خلف النقد الأدبي في مسيرته الطويلة مناهج نقدية تباينت اتجاهاتها من جهة التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف، النص، القارئ)، وإهمال القطبين الآخرين؛ ففي ظل المناهج السياقية اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية بمنشئ العمل الأدبي حتى عُدَّ مركز العملية الإبداعية والنقدية. «كان المؤلف هو مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير، ولهذا أخذ باهتمام الدراسات النقدية والنظرية الأدبية عامة ونتيجة لذلك ظهرت دراسات ومقاربات جعلت منطلقها هو المؤلف. وهكذا التقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية، والدراسات البيوغرافية حتى ترسخ في الأذهان ما يمكن تسميته" بسلطة المؤلف" في الدراسات الأدبية، أو الدراسات التربوية للأدب...» [6]. يعني ذلك أن سلطة المؤلف كانت الموجه الرئيسي لنشاط القراءة، والتأويل و تفسير نص الأدبي انطلاقا من ملابسات حياته، وظروفه التاريخية والاجتماعية، والسياسية وهذا ما يفسر لنا انكفاف الدراسات النقدية بعد ذلك حول النص ولا شيء خارج النص طيلة فترة المد البنيوي.

ثم جاءت المناهج النسقية لتحول دائرة الاهتمام والدرس من المؤلف إلى النص ولاشيء خارج حدود النص بوصفه بنية منغلقة لها نظامها الداخلي يكسبها وحدتها وتماسكها قاطعة بذلك بينه وبين السياقات التاريخية التي أثّرت في وجوده، وظهرت مفاهيم جديدة« ... منذ الشكلانيين الروس، كرد فعل إزاء سلطة المؤلف فطلب النقد الجديد في فرنسا والبنيوي عامة بموت المؤلف والاهتمام بمفهوم آخر، هو مفهوم "النص" و "الكتابة" لأن المؤلف في نظر هذا

التصور يغيب المادة الأساسية للأدب، وهي الكتابة أو النص»[7]. إن السّمة الغالبة على الدراسات البنيوية، والاتجاهات النقدية النصّانيّة هي أنها لم تقف عند أهم قطب في العملية الإبداعية وهو القارئ/ المتلقي، فجاءت نظرية التلقي في نسختها الألمانية تحديدا كرد فعل على إهمال المتلقي بوصفه مكوّنا رئيسا في عملية إنتاج المعنى، وطرفا في جعل الآثار الأدبية تتخطى الزمان والمكان بفعل القراءة التي تضمن تداول هذه الآثار وخلودها .

وتميز "بشرى موسى صالح" في الفصل الثاني من كتابها "نظرية التلقي أصول... وتطبيقات" بين ثلاث لحظات تاريخية من عمر المنهج النقدي الحديث[8]:

1- لحظة المؤلف / الناص وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...)

2- لحظة النص وتجسدت في النقد البنائي في الستينيات من هذا القرن.

3- لحظة القارئ المتلقي ويظهر ذلك في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينيات منه.

نشأت نظرية التلقي في أواخر ستينات القرن الماضي بألمانيا الغربية بين ردهات جامعة "كونستانس" (**Constance**) على يد كل من الباحثين "هانز روبرت ياوس" (**Hans Robert jauss**) (1921- 1997) و "فولفغانغ إيزر" (**Wolf gang izer**) (1926-2007) وقد شكلت أطروحات هذين الدارسين مدرسة نقدية عرفت بـ "مدرسة كونستانس" التي تعد من أهم المنعطفات التاريخية الكبرى في تجديد الدراسات الأدبية والنقدية؛ فـ « أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن- التاريخ- وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، إن هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة القراءة ذاتها، هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها وجدتها وبعدها الخاص »[9].

وعن دواعي ظهور هذه النظرية يشرح "روبرت ياوس" في مقالة له بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها عام (1969) العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان من أبرز ما جاء فيها مايلي:

أ- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها- تستجيب للتحدي.

ب- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

ج- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

د- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

هـ - ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي)[10].

ثانيا- مفهوم نظرية التلقي:

تعرّف نظرية التلقي بأنها: « مجموعة من المبادئ والأسس النظرية والإمبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة تدعى كونستانز تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي باعتبار أن العمل الأدبي ينشئ حوارا مستمرا مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ »[11]. اللّافت في هذا التعريف هو الملمح النقدي المستمر الذي يطبع المشهد النقدي والفكري والفلسفي الغربي؛ ففي كل لحظة تاريخية من عمر المنهج النقدي تتم المراجعة للأطر المعرفية التي يقوم عليها المنهج النقدي السائد، وتطرح بدائل تصورية ومنهجية لمّا تلوح في الأفق بوادر الأزمة أو يعجز الجهاز المفاهيمي، والإجرائي للمنهج عن تقديم أجوبة لأسئلة معرفية مستجدة، وهذا ما كنا قد ألمعنا إليه في بداية المقال.

أما "روبرت هولب" "**Robert Houlb**" فيعرفها بشيء من التعميم بقوله: « أن نظرية التلقي" تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا، يستوعب مشروعات ياوس وايزر "**Iser**" كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تستخدم "جماليات التلقي" إلا في علاقتها بعمل ياوس النظري المبكر ويبقى أن التشكيلات والاستخدامات المركبة الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها»[12]. لقد أشار

"هولب" في تعريفه المجمل لنظرية التلقي إلى إشكالية خفية تخص مصطلح "جماليات التلقي" "**Esthétiques de la Réception**" الذي كثيرا ما نجده في الدراسات التي تعنى بقضية التلقي، واستقبال النصوص الإبداعية؛ فمفهوم "جمالية التلقي" كما يرى "عبد الكريم شرفي " لا يشير إلى نظرية موحّدة. بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما، هما "نظرية التلقي" و "نظرية التأثير"[13] ؛فالأولى تضطلع بالكيفية التي يتم بها استقبال النص الأدبي في فترة تاريخية محددة، وفيها تتكشف ردود أفعال القراء وتفسيراتهم، وأحكامهم وشهاداتهم بشأن هذا النص، وتتوسل هذه النظرية بمعطيات المناهج التاريخية، والاجتماعية، والنفسية. أما الثانية فتقوم على أن النص يمتلك تأثيرا في قرائه الذين تكون استجاباتهم متضمنة في بنيات النص الداخلية وهي تتوسل المناهج النظرية والنصيّة وتبلغ "جمالية التلقي" مداها وشموليتها حينما يتكامل هذان الاتجاهان ويتداخلان[14].

بناء على ما سبق يمكننا القول إن النظرية الأولى برائدها " هانس روبرت ياوس" "**Hans Robert Jauss**" قامت على تصور تاريخ جديد للأدب يرتهن إلى القراءات المتعاقبة؛ فتاريخ الأعمال الإبداعية هو في الحقيقة تاريخ ردود واستجابات متلقيها «ذلك أن قيمة عمل أدبي ومرتبته لا تُستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل و "تلقّيه" وتأثيره وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة »[15].

وإذا جئنا إلى النظرية الثانية بممثلها "فولفغانغ إيزر " **Wolf gang iszer**" فإننا أمام نظرية تتمركز حول استجابة القارئ الفرد في تعامله مع النص الأدبي، وهذا ما تشير إليه ترجمة كتابه "**the act of reading atheory of aesthetic response**" : بـ: فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية بحسب ترجمة "عبد الوهاب علوب"،وفعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) بحسب ترجمة: "حميد لحمداني" و "الجيلالي الكدية".

يرى "إيزر" أن الغاية من وراء كل قراءة لعمل أدبي هو ذلك التفاعل الحاصل بين بنيته ومتلقيه، وأن العمل الأدبي يتجاذبه قطبان رئيسان:

1- القطب الفني وهو نص المؤلف.

2- القطب الجمالي وهو التحقق الذي ينجزه القارئ أو النص الذي يحققه هذا القارئ و "إيزر" في فهمه لهذا التصور يعتمد على أطروحات الناقد البولندي "رومان انكاردن" **Roman Ingarden** المبثوثة في كتابه "العمل الأدبي الفني"؛ فالمعنى الحقيقي للعمل الأدبي لا يمكن أن يكون فيما يقوله النص، ولا في تحققه من طرف المتلقي بل هو نتيجة تفاعل بين النص والقارئ في مكان ما بينهما[16].

لقد عمل "إيزر" على إشراك المتلقي في عملية بناء المعنى من خلال فعل التجاوب؛ أي تجاوب الذات مع الموضوع « وإن هذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى والكشف عنه هو ما اصطلح عليه هوسرل بالقصديّة، فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنى الخفي والمحمول النهائي للنص قد كفّا عن الحضور طبقا لجمالية القراءة لديه»[17]. إن استراتيجية التجاوب التي أسس عليها "إيزر" منظوره النقدي والقرائي في شقّها المتعلق بالبحث في "المعنى" و "بناء المعنى" تقوم أساسا على التفاعل الحاصل بين بنية العمل (القطب الفني)، وفعل الإدراك المتعلق بالمتلقي من أجل بلوغ وتحقيق (القطب الجمالي) الذي يقع في مكان ما بين النص و قراءه .

ثالثا– مكونات نظرية التلقي:

1– المدرسة الشكلانية:

من المؤثرات والإرهاصات التي غذت نظرية التلقي "الشكلانية الرّوسية" وذلك من خلال إسهام الشكلانيين بتوسيع مفهوم الشكل الذي « يندرج فيه الإدراك الجمالي »[18]، وبتحديدهم لمفهوم العمل الأدبي بأنه حصيلة أجزاءه/ عناصره، وبلفت النظر إلى طريقة خاصة في عملية التفسير التي تقوم أساسا على العلاقة بين القارئ والنص[19].

من المبادئ الأساسية للشكلانية في تلقي العمل الأدبي "الإدراك" و التغريب"؛ ففي كتابات "فيكتورشكلوفسكي" (1893- 1984) الأولى إشارة إلى أن المرء الذي يريد البحث في الفن لا ينبغي أن يبدأ بالصور والرموز بل عليه أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك؛ فالكشف عن السمات الفنية للعمل الأدبي يؤتى من طريق الإدراك والوعي بآلياته وبهذا يصبح الإدراك والتلقي هما العنصرين المكونين للفن[20]. أما التغريب عند "شكلوفسكي" فهو يشير إلى خاصية بين القارئ

والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكي، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسي في الفن أجمع[21]. وذلك بجعل المألوف والعادي للقارئ غير مألوف، وتغريب الأشياء والتصورات يتم عن طريق الأداة (الأساليب) التي تجعل التفاعل قائما بين النص ومتلقيه حينما تعمل على تحويل زاوية الرؤية إلى الشكل ذاته.

2- ظواهرية رومان إنغاردن: Roman Ingarden

إن اهتمام إنغاردن بعمليات القراءة وبخبرته بالأعمال الأدبية هو ما جذب اهتمام الألمان في ستينيات القرن الماضي وبداية السبعينيات، وكان نَشرُ كتابه "الخبرة بالعمل الفني الأدبي" في ألمانيا سنة (1968) إيذانا لرواد نظرية التلقي بأن يتسع مجال الرؤية لديهم بشكل أفضل نحو اهتمام هذا الفيلسوف بالعلاقة بين النص والقارئ.[22]

ومن المفاهيم التي استخدمها إنغاردن ولها علاقة بالنص ومتقبله "التحقق العياني" و "التجسيد" ويشير المصطلح الأول إلى أنّ « أهم نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرة في النص، أو بملئها »[23]، وبهذا المفهوم يميز "إنغاردن" بين عنصرين أساسيين في العمل الأدبي:

أ- الصورة المفهومة للعمل الأدبي.

ب- بنية العمل الهيكلية.

أما مصطلح "التجسيد" فإنه يحمل نوعا من "التعالي" شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، ومفهوم "التعالي" شائع في الفلسفة الظاهراتية فـ "هوسرل" يعني بـ "المتعالي" (الترانسندنتالي) الموضوع الخالي من المعطيات السابقة، وأن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص إلا أن "إنغاردن" عدّل من دلالة هذا المفهوم وهو يشتغل على العمل الأدبي حيث إنّ المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين العمل الأدبي وفعل الفهم وهذا جوهر الاختلاف بين إنغاردن وأستاذه هوسرل[24]. ما يهمنا في هذه المسألة هو مدى إسهامات "رومان انغاردن" في إثراء طروحات أصحاب نظرية التلقي وتحديدا عند "إيزر" الذي قام بعدد من الإجراءات التي تكشف عن عمل القارئ داخل بنية النص، وذلك من خلال ملء الفجوات أو الفراغات المبثوثة في كل نص أدبي.

3- مدرسة براغ البنيوية:

تندرج مدرسة "براغ" ضمن الاتجاه الوظيفي في دراسة اللغة، وقد نشأت من داخل حلقة "براغ اللسانية" التي تأسست على يد العالم اللغوي التشيكي "فاليم ماثيوس" (1882-1945) سنة (1926). ولم يكن جميع أعضاءها من البلد نفسه بل ضمت إليها لسانيين روس من مثل: رومان ياكبسون، وسيرج كرسفسكي وتروبتسكوي ليزداد عدد الوافدين إليها من جنسيات مختلفة كالفرنسيين: أندري مارتيني، وإميل بنفست[25].

ويتحدد إسهام هذه المدرسة في نظرية التلقي الألمانية بمدى صعوبة الفصل بين البنية اللغوية، والسياق الذي تشتغل فيه والوظيفة التي تؤديها تلك البنية في السياق[26]، فـ "موكا روفسكي"- وهو أحد أعلام مدرسة براغ البارزين ممن تأثر بأفكاره رواد نظرية التلقي- «يحدد الإطار العام للفن بوصفه نظامًا حيويًا دالاً. ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته. ومن ثمّ فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان»[27]. وبهذا المعنى يخالف "موكاروفسكي" (1896- 1975) باقي البنيويين الذين يرون بأن البنى اللغوية يجب أن تدرس في حد ذاتها دون إدخال عناصر خارجية في عملية التحليل والتفسير.

4- هيرمنيوطيقا غادامر: Gadamer hans-georg :

الهرمنيوطيقا **"l'herméneutique"** هي « علم أو فن التأويل» [28]؛ مجال معرفي يهتم بدراسة عمليات الفهم وشروطه، وتحديدا ما يرتبط بتأويل فهم النصوص، وكلمة "هيرمنيوطيقا" أتت من الفعل اليوناني **hermeuein** ويعني "يفسر" والاسم **hermeneia** ويعني "تفسير"[29].

كانت التأويلية الفلسفية المجال الذي استمد منه أصحاب نظرية التلقي بعض الأفكار والتصورات التي لها علاقة بالنص ومتلقيه وتأتي فكرتا الفيلسوف الألماني "غادامر" عن "التاريخ العملي" و "أفق الفهم" في صلب نظرية التلقي وتحديدا في فحص النصوص الأدبية؛ فالتاريخ العملي هو موقف تفسيري جوهره "تحيزات" المرء ومفاهيمه المسبقة التي لا يمكن استبعادها حال

فهمنا العمل/ النصوص. وأما أفق الفهم فإنه يطرح مسألة حوار الماضي مع الحاضر والحاضر مع الماضي أو بعبارة أوضح تداخل الآفاق وانصهارها[30].

5- سوسيولوجيا الأدب:

تهتم سوسيولوجيا الأدب أو ما سمي بعلم اجتماع الأدب بالوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية أي بالعلاقات التي تتحكم بالإبداع الفني والمجتمع، وكشف الشروط الاجتماعية المتحكمة في التقييمات المسبقة للأعمال الأدبية؛ فالنصوص تحيا داخل المجتمع تمارس تأثيرها فيه كما تؤثر الظروف الاجتماعية في عمليات استقبال الأعمال من قبل الجمهور ولقد ساهمت البحوث الاجتماعية لكل من "ليولوفينتال" و "جوليان هيرش" و "ليفين شوكنج" في لفت نظر رواد نظرية التلقي إلى العلاقة الجدلية بين الإنتاج وعمليات التلقي من جهة ومن جهة أخرى شكّلت الدراسات الاجتماعية مناخا ملائما مكّن أصحاب نظرية التلقي من تطوير أفكارهم ودعم تصوراتهم[31].

لاشك أن الدراسات الاجتماعية في نظرتها للأدب ومنشئه تأخذ علاقة الإبداع الأدبي مع المجتمع، وتحليل شروط إنتاجه وطبيعة الأنساق المجتمعية المحيطة بالأدب ومبدعه بعين الاعتبار؛ ذلك أن النصوص ومنشئيها لا يكونان بمعزل عن حركية الظواهر الاجتماعية التي تتم فيها أفعال التلقي وردود التقبل، وإذا جئنا إلى إثبات العلاقة بين علم اجتماع الأدب ونظرية التلقي في جزئية "تأريخ الأدب" و "دراسة الفرد كظاهرة اجتماعية "فإن الناقد "جوليان هيرش" على سبيل المثال قد لفت النظر إلى ضرورة التركيز على العوامل التي تهيئ الظروف التي يصدر فها الحكم على شخص ما (المؤلف) بأنه مشهور والتي ترسخ لدى القارئ موقفا إيجابيا من هذا المبدع أو ذلك فـ «كان مما يشغل هيرش في مشكلات التاريخ تساؤلات مثل لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلل منها؟ وقد انطلق هيرش في كتابه عن "أصل الشهرة" من دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة وكذا سبب نشأته»[32].

إن في بحث "هيرش" عن الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة والذي يندرج تحت موضوعة "تأريخ الأدب" لَتأكيد على أهمية القطب الثالث في العملية الإبداعية ألا وهو المتلقي بعد ما كان الباث هو موضوع الفرد الظاهرة .

رابعا– مقولات نظرية التلقي:

1– أفق التوقع:

يعد "أفق التوقع"/ أفق الانتظار من أبرز المقولات التي ارتبطت بنظرية التلقي وعند "ياوس" بالتحديد، وأول من استخدم هذا المصطلح حسب ما تذهب إليه الباحثة "غنيمة كولوقلي" هو "كارل مانهايم" وذلك في مقال له حول "سوسيولوجيا الثقافة" وأدرجه ضمن مفهوم "رؤية العالم" الذي يشير به إلى مجموع القيم والمعايير والمصالح الخاصة لمنظومة اجتماعية معينة [33]، ونجده يظهر مرة أخرى عند أصحاب النظرية الظواهرية والتأويلية وتحديدا عند "هوسرل" و "غادامير" في حديثهما عن التجربة الزمنية المتضمنة في الأفق السابق ومعاييره، وعن أهمية مصطلح "أفق التوقع" عند "ياوس" يحدثنا "ستارو بنسكي" عن مفهوم هذا المصطلح وجذوره وموقعه في نظرية التلقي فيقول: «يلعب أفق التوقع الذي يرجع إليه ياوس دورا مركزيا في نظرية التلقي: وهو مفهوم يرجع إلى هوسّرل يسعى ياوس إلى الكشف عن "محتويات للوعي" ضمن نظام للوصف خال من كل نزعة سيكولوجية مع معجم يتمتع بقدر أكبر من البساطة. ولنتذكر أن هوسرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية...» [34].

إن الأعمال الأدبية تصدر عن تقاليد وقوانين جمالية وأخلاقية واجتماعية تعمل على تشكيل أفق خاص يتوقعه القارئ، فيصبح لديه خبرة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، وبتراكم الخبرات ينشأ أفق توقعات القراء عبر سلسلة تلقيات تاريخية ولتبسيط هذا المفهوم الحيوي في نظرية التلقي يعرضه "ياوس" بقوله: «إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول، بغية وصف تلقي العمل والأثر الذي يحدثه، كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده. ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تَمَرُّسُ الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية: تُفترض

معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي» [35]؛ فياوس يروم رسم خطاطة للقراء الذين يواجهون العمل الأدبي، خطاطة تكشف المقدرة المعرفية لهؤلاء القراء، وخبراتهم بالشكل الذي ينتمي إليه العمل، هذا الأخير بحسب ياوس لا يقدم نفسه لحظة ظهوره بجدّة مطلقة للقارئ الذي هو الآخر لا يتلقاه من دون معرفة واعية بتقاليد ومعايير ذلك العمل. إن العمل الأدبي يمتلك سننا معرفية ولغوية تأتي معلنة أو مضمرة وعن طريق مرجعيات وخاصيات مستقرة يكون جمهور القراء على استعداد لتلقي ذلك العمل، في المقابل يستحضر العمل الجديد أثناء قراءته مضامين وأعمال تم استقبالها من قبل، وهنا يكون القارئ قد تهيأ نفسيا لتوقع "ما" ويصبح بالإمكان معاينة هذا التوقع الذي إما سيتطابق أو يتعدّل أو يوجّه وجهة أخرى أو حتى يُتَجَاوَزُ بحسب المعايير التي كرستها جمالية الأجناس والأساليب [36].

2-المسافة الجمالية:

من المقولات المحورية في نظرية التلقي ويقصد بها البعد الفاصل بين ظهور الأثر الأدبي وبين أفق انتظاره، ويمكن الكشف عن هذه المسافة من خلال تتبع ردود أفعال القراء، ومعرفة طبيعتها أي من خلال الأحكام النقدية التي يطلقونها على الأثر. كما أنها المقياس المناسب للحكم على قيمة الأثر الجمالية يقول ياوس: «حين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخييبه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياسا للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و "تحول الأفق" الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد- تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما » [37]، والروائع الأدبية الجيدة من وجهة نظر "ياوس" هي التي تخيب أفق انتظار/ توقع القارئ ولا ترضي آفاق انتظارها حيث تأخذ قراءها إلى تخوم تجارب مجهولة مليئة بالدهشة واللذة والحيرة بدل أن تحدث التطابق والاستجابة؛ فكلما تقلصت المسافة الجمالية بين الأثر وأفق انتظاره اتسم العمل الفني بالبساطة والألفة، وكلما اتسعت المسافة بين الأثر وأفق انتظاره اتصف العمل بالفنية والجمالية الخالصة وعليه يمكن تمييز ثلاثة ردود أفعال لدى المتلقي القارئ: [38]

أ- الاستجابة: ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

ب- التغييب: ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

ج- التغيير: أي تغيير الأفق المتوقع[39].

ولعل ردّ فعل المتلقي المتمثل في التغيير هو الردّ الأهم من بين الردّين الأوليّين؛ حيث إنه يسهم في تغيير الأفق المتوقع والمنتظَر من خلال التعارض بين المعارف السابقة والنص الجديد، كما أنه يسعف في بناء تصور لتاريخ الأدب قائم على وعي جديد بحساسية جمالية مغايرة.

3- الفجوات/ مواقع اللاّتحديد:

النص انجاز متحقق غير مكتمل تتخلله فراغات وفجوات يتركها المؤلف للقارئ، الذي يسعى دوما إلى ملئها من خلال النشاط الذهني التخيّلي الذي يصاحب مراحل القراءة، وبهذا يكون شريكا في بناء المعنى ليس كما اتفق له ذلك بل من خلال توجيهات النص عينه.

يرى "إيزر" أن طبيعة العمل الأدبي تختلف تماما عن طبيعة الموضوعات الواقعية التي تكون محددة بشكل عام، وطبيعة الموضوعات المثالية التي تكون مستقلة وتامة التكوين؛ فالعمل الأدبي «ليس محددا بشكل عام ولا مستقلا بل هو قصدي. فالموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل، بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجها. مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها انكَاردن"الموضعية الممثّلة" للعمل» [40]. إن النص الأدبي لا ينتظر قارئا يكون صدى لما يقوله أو يعيد اجترار معانيه وإنما يتهيئ لمتلقي يملأ بياضات النص، ويُنطِقُ مسكوتاته ويضيء مناطق العتمة فيه فتتحقق بذلك جمالية النصوص الإبداعية من جهة وجمالية التلقي من جهة أخرى.

4- القارئ الضمنيّ:

إن القارئ الذي يشكل طرفا ملازما داخل النص يقيم معه حوار تفاعليا، ويدخل في علاقة تأثير وتأثر متبادل هو بحسب "إيزر" "القارئ الضمني" الذي يعرفه بقوله: «هو بنية

نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة: إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة»[41].

تكمن إجرائية القارئ الضمني وقدرته في تفاعله مع النص وارتباطه بعالم النص، وكيف أن هذا الأخير يمارس تعليماته، وتوجيهاته التي من خلالها يبني هذا القارئ معنى النص، وقد عرفت النظرية الأدبية أنماطا من القراء من نحو: "القارئ الأعلى" (ريفاتير)، "والقارئ المخبَر" (فيش)، و"القارئ المقصود" (وولف) إلا أنها من وجهة نظر "إيزر" عاجزة عن تمثيل العلاقة بين المتلقي والأثر نظرا لطبيعة الأساس الذي تصدر عنه فهو إما تجريبي صرف، أو نظري استكشافي أما القارئ الضمني فإن له أساسا مغروسا في بنية النص[42].

وبناء على ما سبق فالقارئ الضمني عند رواد نظرية جمالية التجاوب ليس له وجود حقيقي وفعلي يمكن من خلال إجراء تجارب قرائية أن ينكشف لنا بل هو قارئ «له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي» [43].

5- مبدأ السؤال والجواب:

إن عملية إعادة تأسيس أفق توقع المتلقين الأوائل وقت ظهور العمل الأدبي تعمل على قياس المسافة الجمالية بين النص وأفقه وأفق قرائه، وتحدد مدى انزياح الأثر عن المعايير والقوانين الفنية أو مطابقته لتوقعات الجمهور، بالإضافة إلى نجاعتها في الكشف عن الأسئلة التي أجاب عنها النص ما يساعد على معرفة كيفيات التلقي وقت ظهور العمل الأدبي، يقول "ياوس" « فإن إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان في الوقت الذي تم فيه قديما إبداع عمل ما وتلقيه- تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه»[44].

لاشك أن العمل الأدبي وقت ظهوره يقدم أجوبة عن أسئلة متضمنة داخل أفق توقع قرائه أيًّا كانت طبيعة هذه الأسئلة (أدبية، اجتماعية، فكرية، حضارية...) وتلقي نص ينتمي إلى الماضي من قبل قراء معاصرين هو معرفة تلك الأسئلة التي أجاب عنها ذلك النص من جهة، ومعرفة سلسلة تلقيات القراء المتعاقبين ومدى تطابق الأسئلة والأجوبة من جهة أخرى «لذلك فالنص الشعري ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عمّا تطرحه من أسئلة. فخلافا

للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز... فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم مُتَحَاوِرٍ حُرٍّ، معنى ليس "مُنَزَّلاً" من أول وهلة، بل معنى يتم "تفعيله" من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة »[45]. إن الأخذ بمبدأ "السؤال" و "الجواب" كما يرى ياوس إجراء يقضي على العواظل التي كانت قائمة في مناهج الدراسات الماضية وقد حددها كما يلي[46]:

أ- إبطال ذلك التأثير اللاواعي باستمرار تقريبا، الذي تمارسه على الحكم الجمالي مَعَايِيرُ تصور كلاسيكي أو حداثي للفن.

ب- تجنب المسعى الدائري الذي يفرض على مؤرخ الآداب الرجوع إلى "روح العصر" من أجل فهم العمل الأدبي.

ج- التخلص من المبدأ الميتافيزيقي الأفلاطوني الذي يقر بمبدأ جوهر شعري أبدي ومعنى موضوعي محدد بشكل نهائي.

خاتمة:

من خلال ما سبق يمكننا القول إن معطيات الفكر اللغوي والفلسفي الحديث (المدرسة الشكلانية، النظرية الظواهرية، التأويلية...) قد ساهمت في بلورة نظرية اهتمت بالقارئ وأولته عناية خاصة بعدما كان مهملا عقودا طويلة نظرا لأهميته في بناء معنى النص وتأويله، وقد عرفت هذه النظرية في أوساط المشتغلين بنظرية الأدب وتاريخه ونقده بـ "نظرية التلقي" في نسختها الألمانية التي قدمت من خلال فلسفتها، ومقولاتها وآلياتها الإجرائية تصورا جديدا في إعادة كتابة تاريخ الأدب، وعالجت قضية كثر النقاش والجدال حولها في الدراسات التي عينت بالنظرية الأدبية و المناهج النقدية والتاريخ الأدبي تلك هي قضية المعنى في العمل الأدبي الذي يتشكل حسب رؤيتها عبر تفاعل النصوص مع متلقيها في التاريخ.

هوامش:

---

1 - ينظر: إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 1426 هـ- 2005 م، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 09

[3] - مصدق حسن: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2005، ص 5 و 6 .

[4] - ينظر: هبرماس : القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، سلسلة دراسات فلسفية وفكرية 17، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 457 و 458.

[5] - إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، ص 10.

[6] - بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـ/ 2004 م، ص 26.

[7] - المرجع نفسه. ص 26.

[8] - ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط1، 2001، ص 32.

[9] - بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 35.

[10] - حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999، ص 99 و 100.

[11] - حجازي سمير: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، دمشق، ط1، 1425 هـ- 2004 م، ص 167.

[12] - روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000. ص 26.

[13] - شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط1، 1428 هـ- 2007 م، ص: 143.

[14] - ينظر: المرجع نفسه. ص ن.

[15] - هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف ،الجزائر ط1،1437 هـ- 2016 م، ص 26.

[16] - ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل ، فاس، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

[17] - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 48.

[18] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 50.

[19] - ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[20] - ينظر: المرجع نفسه، ص 51 و 52.

[21] - ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

[22] - ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

[23] - المرجع نفسه، ص 64.

[24] - ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 75.

[25] - ينظر: محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان،ط1، 2004. ص 70.

[26] - ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

[27] - روبرت، هولب: نظرية التلقي، ص 71.

[28] - تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995، ص 118.

[29] - مصطفى عادل: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، ط1، 1424 هـ 2003 م، ص 17.

[30] - ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص85- 87.

[31] - ينظر: المرجع نفسه، ص 88- 96.

[32] - حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 88.

[33] - ينظر: غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، لجزائر، ط1، 2013، ص 94.

[34] - جان ستاروبنسكي: "نحو جمالية للتلقي"، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين،إلرود إبش وآخرون، ترجمة وتقديم: محمد العمري، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، المغرب، د ط، 1996، ص 151.

[35] - هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص 55.

[36] - ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

[37] - المرجع نفسه 59.

[38] - ينظر: المرجع نفسه، ص59 و 60.

[39] - أحمد بوحسن: من قضايا التلقي والتأويل،سلسلة ندوات ومناظرات رقم (36)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995، ص104.

[40] - فولفغانغ، إيزر: فعل القراءة، ص 102.

[41] - المرجع نفسه، ص 30.

[42] - ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 185.

[43] - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 30.

[44] - هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 65.

[45] - المرجع نفسه، ص 134.

[46] - ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

فضاءات الآخرية في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة

Other spaces in contemporary Algerian feminist fiction

الشيخ لعيرج[1]، أ.د مبروك كواري[2]
جامعة طاهري محمد بشار
cheikhlairedj@yahoo.com
kaouarimebrouk@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018.11.25	تاريخ القبول: 2019/05/26	تاريخ النشر : 2015/07/15

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على نماذج من صور الآخر/المذكر في أعمال روائية نسوية جزائرية. ويمثل البحث عن صورة الذات (الأنا) فردية كانت أم جماعية، والوقوف عن كنهها أهم ما يعمّق وعي الذات بذاتها، وإدراكها لعوالمها الدّاخلية، وعلاقتها بالآخر(الهو).

وقد شكلت العلاقة بين الذات والآخر مجال اهتمام خاص من طرف الفلاسفة والأنتروبولوجيين، وعلماء النفس، لما تقتضيه معالجتها من انفتاح على قضايا الفهم والتوافق والحوار والتبادل والتواصل والاختلاف... إلخ .

وبالتطور في المجالات جميعها تحولت المرأة من موضوع للكتابة تستبيحه السلطة الذكورية كيفما شاءت، إلى ذات فاعلة، تتحكم في حركية الإبداع السردي. وقد اقتفينا أثر تلك العلاقة بين الذات/المؤنثة، والآخر/المذكر، واستخلصنا أنها تتكامل، وتختلف إلى حدّ التعصب، أو التمرد، أو إقصاء للآخر.

الكلمات المفتاح : الآخر، الأنا، النظام الأبوي، النسوية، الهوية،.... .

Abstract :

This study aims to identify models of the other / masculine images in the works of Algerian feminist novelist. The search for the image of the self (ego) is individual or collective, and to stand for itself is the most important thing that deepens the awareness of the self itself, its perception of its inner worlds, and its relation to the other.

The relationship between the self and the other has been a special area of interest for philosophers, anthropologists and psychologists for their openness to issues of understanding, consensus, dialogue, exchange, communication, difference, etc.

In all areas of development, women have been transformed from a subject of writing that the masculine authority, whatever it wishes, to a functioning actor controls the dynamics of narrative creativity. We have

followed the effect of that relationship between self / feminine and other / masculine, and concluded that they are complementary, and vary to the extent of intolerance, rebellion, or exclusion of the other.
Key words: Other, ego, patriarchal, feminist, identity.



تمهيد:

لقد اختلفت رؤى الفلاسفة والمفكّرين حول مفهومي " الأنا " و" الآخر " تبعاً لاختلاف التيارات الفلسفية والمذاهب الفكريّة، وتعدّدت بذلك تصوّراتهم لهذين المفهومين، الذين كانا نتاج الجدالات الفلسفية الراهنة منذ الحقب الأولى لتطوّر الفكر الفلسفي، وقد نتجت عن هاته المفاهيم عدّة ثنائيات ارتبطت بمفهومي " الآنا " و" الآخر"، من بينها : ثنائية الشرق والغرب التي كانت نتاج الفكر الاستشراقي الغربي، وعقب ذلك التصوّر رُبط هذان المفهومان بعلم الصورة المقارن الذي حاول دراسة صورة شعب آخر ومدى حقيقة هذه الصورة وارتباطها بالحقيقة الفعليّة " للأنا " و" الآخر".

وقد تناول النقد الثقافي ثنائية الذكورة والأنوثة، بكثير من البحث والتفصيل في العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة، من خلال الهوية والاختلاف[1] من جوانب متعددة. ولعل قضيتي العقل والجسد شغلتا حيّزا، وأسالتا الحبر الكثير في مجال الدراسات الجندرية[2].

واشتغالي في البحث عن صورة الآخر/الرجل في مجموعة من الأعمال الروائية النسوية، مكّنني من ملاحظة أنّ علاقة المرأة بالرجل ترد وفق مظهرين اثنين، أولهما مظهر تجاذب، والثاني مظهر تنافر، والنموذج الثاني هو الذي تهتم به الدراسات النسوية[3]؛ لأنه يأتي نتيجة لمجموعة من الضغوط الاجتماعية والفكرية التي أسسها الفكر الأبوي الذكوري عن المرأة منذ زمن بعيد، ويجسدها النظام الاجتماعي التقليدي بشتى أشكاله، مما يدفعها إلى عدم التكيّف مع المحيط، ومن ثم يخلق منها ثائرة عليه، ويأتي هذا التنافر في أشكال متنوعة منها: التنافر العاطفي، التنافر الفكري، التنافر الاجتماعي، التنافر الثقافي،... .

كما يتجلى الآخر – من وجهة نظر نسوية – بصورتين، إحداهما: الآخر الخاص (الأهل)، وثانيهما: الآخر العام (المجتمع)، وتربط المرأة العربية بالآخر الخاص علاقة استعمارية عادة- بمفهومها الثقافي- من قبل الرجل؛ وهي علاقة تسعى إلى تعزيز الثنائيات التي تصب عادة في

صالح الآخر، إذ ترفع من شأنه، وتعمد إلى الحط من شأن المرأة، والمرأة تسعى إلى إعادة الهيكلة لتفرض هويتها المستلبة، في حين تربطها بالآخر العام (المجتمع) علاقة إشكالية مركبة، تنزع حينا إلى التهميش والاحتقار، وحينا آخر تنزع إلى النبذ، وبخاصة عندما تقوم بخرق الأنساق الثقافية السائدة، وتنزع أيضا إلى التكامل والتوازي، وهذا نادر جدا واقعا وتخييلا بفعل الكتابة.

وتنبني هذه العلاقة على اتصال قامع بمقموع أو عنيف بمعنف، يكون القامع ذكوريا أو شبيها به كالأم المسترجلة مثلا أو الحماة، ويكون المقابل نسويا، فبحسب سيمون دي بوفوار «إن مفتاح قمع المرأة يكمن في التشكيل الثقافي لها كآخر»[4]؛ إذ إن المرأة كان ينظر إليها من قبل الرجل كآخر وفقا للثقافة التي شكلت لديه هذه النظرة، وهي ثقافة متعددة، مشبعة بكل ما هو ذكوري متعال، ينظر إلى القطبين من منظور النقص والكمال، فكل ما هو مذكر كامل، وكل ما هو مؤنث ناقص؛ أي ايجابية الذكر وسلبية الأنثى، بل إن الرجل من وجهة النظر هذه هو مركز الكون ومصدر الفعل، حتى أن هذه الثقافة قد جعلت الأمر من المسلمات، فوجب على المرأة أن تسلّم به « بل إن المرأة الحقيقية مطالبة بأن تقبل أنها "آخر" بالنسبة إلى الرجل، ويفرض عليها أن تجعل من نفسها مفعولا... وأن تنبذ استقلالها الذاتي»[5]، وتغذو تبعا لذلك بلا هوية.

ومن خلال وضوح صورة العلاقة بين الذات والآخر تظهر قضية الهوية باعتبارها ماهية الشيء وجوهره الكائن، وكما يحددها المعجم الفلسفي أنها « حقيقة الشيء، من حيث تميزه عن غيره»[6]، وحتى تتميز ذات ما عن غيرها فلابد أولا من وجودها في سياق حضاري وإيديولوجي، ثم داخل إطار فردي خاص ممثّل في العائلة، يجعل منها ذاتا تختلف عن الآخر، من زاوية ما، وهي من هذه الزاوية تتشكل من مجموعة من المكونات الثقافية التي تؤطر الذات وتؤسسها فاعلا أو مفعولا في سياق محدد.

إذا سلمنا بأنّ« الهوية مكون ثقافي»[7]، فإن ذلك يعني أنها مكتسبة، وأن للمجتمع نصيبا في تكوينها، وتحديد أبعادها، وقوانينها، وكيفياتها؛ وهو ما يجعل المرأة مستلبة بشكل أو بآخر؛ لأنه يحدد كيف تكون، وما ينبغي أن تكونه، ولماذا تكون على نمط معين يختاره،ويقوم بتحديده مسبقا، وهي بذلك تظل تعاني الاستلاب والدونية المسلّطة عليها بالفعل الأبوي، وبالقوة الثقافية، ما لم تكوّن هويتها بنفسها؛ لتغذو ذاتا لا آخر، مقابل الرجل الذي يعد هو الكائن المتعالي، وهي الآخر الأقل منه، ومن ثم تفكيك هذه النظرة كليا لتقوم بتأسيس هويتها بعيدا عن النوع، وعن

التحيز الجنوسي، وتقنع المجمع بذلك، حتى تسود النزعة المتكافئة القائمة على أساس وجود ذوات تتساوى وتتكامل، بدلا عن النزعة المركزية المذكرة القائمة على فكرة القطب الواحد.

1-الآخر المغيب:

تقيم المرأة مع فعل الكتابة علاقة حميمية، تروم التميز والاختلاف عمّا هو سائد في الأعراف الثقافية والاجتماعية.

وقد اكتسبت المرأة رؤية خاصة لذاتها وللعالم، عملت على تكريسها في كتاباتها، وهذا ما أكده إدوارد خراط « جميعهم ضد القهر، وضد الاستلاب، وباحثون عن الحرية، ولكن هذا لا يعني إلغاء الاختلاف بين الكاتب والكاتبة، هناك اختلاف في الاستجابة للمؤثرات الخارجية في تفسير العالم»[8].

وعلى اعتبار أنّ الكتابة فعل حقيقي يخرج عن الذات ليفجّر مكبوت الجسد، فإنها؛ أي الكاتبة تصير متعددة الإيحاءات. وعليه يبقى الرجل في ظلمة يبحث فيها عن كشف أسرار كتابة المرأة التي يطول فكّ طلاسمها. ومن ثمّ تصنع من الضعف قوة، ومن الخيبة والفشل نجاحا؛ لأن هناك هاجسا ثابتا لدى المرأة يتمثل في الإغراء، «فهي تمتلك من وسائل التخبئة والتورية، ومواربة القصد، ومحاولة تسمية الأشياء بغير أسمائها، ما يجعل نصوصها متميّزة مذهلة، وهذه الأقنعة، أو الألبسة النصف شفافة، تحقق من المتعة والإغراء ما لم يحققه العاري المكشوف»[9]، وهكذا تلغي الموت من جسد ميّت، وتبرز للرجل وجها وجسدا يمكنه في الأخير أن يقرّ بذاتيته، ويتخذ له موقعا، ترى فيه المرأة متنفسا تعبر فيه عن شواغلها ومكبوتاتها المتراكمة وسط هذا الركام من الأدوات البالية.

ورد الآخر مغيّبًا في رواية "لعاب المحبرة" في بعض الجمل السردية، فجعلت الكاتبة من أناها مركزا على حساب آخرها، تاركة إياه يتنفس تحت سلطة القلم.

تنطلق سارة حيدر في روايتها لعاب المحبرة بتصوير مشهد رجل يتغزّل بامرأة، تغريه بجسدها الساحر وهي ترقص، مدعيا أنه لأول مرّة تُربكه امرأة بجسدها الأخاذ «تباغتين الرجال بفحش جمالك وتلك النظرة التي وحدك تتقنينها تخترقهم جميعا وتتركهم مع التساؤلات المعتادة ترقصين كما إعادة، بفخذيك الممتلئتين، وصدرك المغناج، وشعرك الحالم... تطيرين من هذه القاعة إلى هناك... إلى حيث تتركيني دائما دون أن تقولي شيئا، دون أن تنظري إليّ أو تبتسمي

لطمأنتي»[10]. تتعمّد الكاتبة في المشهد إيقاظ رغبات الراوي/ الرجل المنفلتة، والتي مصدرها جسد البطلة من دون أن تقدم له شيئا يسدّ رمقه (لم تنظر إليه/ لم تبتسم...)، وقد وظفت تلك الأفعال المضارعة مسبوقة بحرف مصدري والظرف "دون" الدالة على "الغيرية"، وكأنها أرادت استصغار جنس الذكورة في أول مشهد من الصفحة الأولى من الرواية إيذانا بوعي عن هشاشة وتآكل مؤسسة السلطة الذكورية « تباغتين الرجال»، « مثلهم كنت أتساءل...»، «جلت في أعماقك حتى كدت أغرق».

تعمّدت الكاتبة الإطاحة بالراوي البطل كونه أنموذجا لبني جنسه، وما يحصل له ينطبق على الآخرين. ومن المعلوم أن الغرق هو الفناء والانتهاء، وقد وظّفت الكاتبة هذا المصدر فعلا مسبوقا بفعل دال على قرب حدوث الفعل دون وقوعه وهو الفعل "كدت" وكأنّها تقول: إنّ هذا الرجل هو على وشك الانقضاء والانتهاء، « شخصية مفعولة، مشيّأة، مغفّلة عمدا، أو تقف في الظل، تتصف بالغموض، وتأتي في المرتبة الثانية»[11].

تتعمّد الروائية تصوير ما تخلّفه من دمار بعد انتهائها من رقصها، وهي تشاهد وترى حجم الخراب الذي تركته حربها على الذكورة كون القوى غير متكافئة. تقول « تخدعينهم جميعا برشاقة حركاتك... تشعلين ظمأهم ثم تنسحبين كي تتفرّجي من بعيد على مشهد الحريق»[12]، حريق لا نهاية له بفعل لوعة الحب، لأن الحب بالأساس هو افتقار، يبقى ضمن إطاره العاشق في حركة ذائبة نحو المحبوب، وبهذا المعطى فإنّ ما يحدث هو مزيج من الرغبة الجامحة، والحرمان الذي يتمخض عنه حسب ما يرى فرويد « انخفاض حس احترام الذات»[13]؛ أي إلغاء ذات المحب والعاشق، ويمثّل ذلك نقيصة عظيمة في عرف السلطة الذكورية.

تعمل الكاتبة على استحضار أدوات وأد الذكورة التي ما فتئت تتبجّح بإحكام سيطرتها على الأنثى حين تبدأ في رسم معالم الذكر بالأسلحة ذاتها التي كان يذبح بها الهوية الأنثوية.

يقول الراوي/ البطل « نعم... ما زلت هنا... لكني لن أجدك ما دمت لا تريدين ذلك... كل ما يحدث بيننا مرتبط بك... دائما، كنت أحاول أن أكون ما أريد.. لكني، رغما عنّي، أرسم نفسي بقلمك وأتكلّم لغتك وألبس حزنك... لن أجدك حتى تريدي ذلك...»[14].

وهنا يقر السارد بأن البطلة هي التي تتحكم في سير الحدث، وهذا يشي بانسلاخ الرجل عن هويته؛ إذ تتحكم هي في رسم معالمها، نتيجة افتتانه بها، وقد أدى ذلك إلى الافتقار

والطاعة من قبله، وهو ما ينبئ بانهيار نظام الكون القائم على قوامة الرجل عن المرأة، وافتقارها السرمدي إليه، ومن خلال ذلك « كان من علامات اقتراب الساعة في الثقافة العربية طاعة النساء»[15]، على أساس أنها تثير شهوة الرجل، ومن ثمّ فقدانه لتوازنه الذي ربّما يخرجه عن جادة الصواب والمعقول، و« يتحوّل الجمال نتيجة لذلك إلى قيمة استعبادية تثبت فيها فاعلية المرأة في مقابل سلبية الرجل»[16].

تقول على لسانه « كنت أحاول الاختباء فيك من هذه الأشياء ومن أشياء أخرى كثيرة... لكنّي لم أجد بين ثنايا صحرائك سوى أسباب جديدة تحبّب إليّ الفشل، تضرم خوفي من المجهول، وتقربني أكثر من موتي»[17]، فحضور الشخصية البطلة هنا يوحي بالضعف، والفشل الذريع بعد محاولة الاستئثار بتلك المرأة، التي تبدو غير آدمية، سلبت منه هويته، وتركته يتخبّط في غياهب التشظّي والانتظار، والذي لا محالة يعقبه الموت والهلاك.

وتظهر الشخصيات الذكورية داخل الرواية في ثنايا الأحداث تعيش تأزّما نفسيا، يبلغ درجة الجنون. فصورت الكاتبة أحد شخصيات روايتها مجنونا وسمّته« خالد المجنون، الهستيري، الباحث عن المتاعب...»[18]. ونعلم ما يرمز إليه اسم خالد في الثقافة العربية الإسلامية، فهو يرمز إلى النضال من أجل الحق، من أجل نصرة الإسلام، خالد بن الوليد الذي استطاع بعد إسلامه أن يطوّق أكبر إمبراطورية في الوجود، وهي دولة الروم، هذا الرجل الداهية في الحروب، بلغ نفوذه حدّ العظمة، فخشي عمر بن الخطاب افتتان المسلمين به فعزله، ومات حزينا، أكلته غربة البعد عن المعارك التي خاضها المسلمون ضد الكفار.

شحنت الكاتبة هذه الشخصية البطلة برمزية خالد بن الوليد، صعدت بها إلى هرم المجد، ثم نزلت بها إلى هاوية الجنون؛ وأيّ جنون؟ « ألم تجد طريقة لتخريب حياتك سوى قتل طفل صغير في الرابعة من عمره»[19]. يا ترى ما سبب فعلته تلك؟ إنّه « مزق صورة لبيتهوفن، الوحيدة التي لا أغفر لأحد المساس بها...»[20]، وجعلته يقرّ ويعترف بعدم أحقيته بهذا العقل الذي يجعل منه في مرتبة عليا، والمرأة في مرتبة سفلى، تقول على لسان شخصيتها « المهم الآن، لقد تعبت من الهرب، تعرف أنّني رجل خامل، ولا أحب الركض! سوف أسلّم نفسي؛ وسوف أعتمد عليك في إيجاد محام حاذق يمكنه أن يقنع المحلّفين أنّني مختل عقليا»[21].

وتسعى إلى تبديد تلك الصورة القائمة عن هوية المرأة المسلوبة، بأحقيتها هي أيضا أن تكون ذاتا بعقل، وبكل ما يندرج تحته من تدبير وسياسة، وبيان، وإعمال للرأي، واتخاذ القرار. وقد أعطبت خالدا بالجنون، وحمّلته وزر جريمة قتل طفل بريء، في محاولة منها لإلغاء هذا المقياس، مدركة أنّ الثقافة البطرياركية[22] تتّهم المرأة بقواها العقلية بسبب جنسها، « فأفضل النّساء عقلية في منظور تلك الثقافة لا ترقى بمرتبتها إلى أسوء رجل»[23]، فهي على حق لأنّه رجل، وهي على خطأ بحكم جنسها الذي جعلها ضحلة الفكر، وبطيئة الفهم، وصغيرة العقل، « وليس بمقدورها أن تثبت ذاتها إلاّ من خلال دورها في الإنجاب والأمومة»[24]، والانضواء تحت لواء الذكر ما دام المنطق المفتعل يوجب خضوع الأدنى للأعلى، والأضعف للأقوى؛ «بوصفها الكائن المعتوه، والموسوم بالغباء الفطري في المؤلفات الدينية والقانونية»[25].

وقد رسمت الكاتبة صورة لهذا الرجل/ الذكر الذي جعلته الثقافة الأبوية في الطليعة، وهو فاقد الرمزية التي يتصف بها أبناء جنسه بيولوجيا، وانتفت عنه خاصية التدبّر والحلم والذكاء، وما يصحب القدرات العقلية السوية.

كما تجرؤ أيضا على هذا التشخيص لبطلها الذي دفعت به إلى حكي جل أحداث الرواية، إذ لم تتوان عن إلحاق العطب بمركز قدرته "العقل" معلنة عن وعيها، وانعتاقها عن رواسب الثقافة الذكورية، ولاسيما على مستوى التسمية، فجعلته مجهول الهوية من غير اسم؛ أي نكرة مجهولة في إصلاح النحويين.

إنّ كتابات المرأة شكلت نقطة نوعية في تاريخ وجودها؛ لأن أولى خطوة أقدمت عليها لكبح تبعيتها هو الحصول على استقلاليتها المادية بالعلم والعمل.

وهذا ما صرّحت به أحلام مستغانمي في برنامج من حصة تلفزيونية " صباح العربية " تقول فيه « أنا أعيش بفضل ما أجنيه مما أكتبه...»[26]. وحين تنجز ذلك بمردود الكتابة فإنّها تحقق انتصارا لذاتها، ولغيرها من بنات جنسها. وقد وضعت حدا لإنابة الذكر في تمثيلها، والإفصاح عنها بما يراه هو مناسبا لها ولصورتها. وقد أكدت قدرتها على الإبداع، « ومغادرة حالة الصمت؛ التي ظلت في منظور الثقافة الذكورية إقرارا منها بعجزها، واعترافا باستيلاء النقص عليها»[27]، وتعدت ذلك بالذهاب إلى أبعد حدّ حين عكفت على الإنابة عن الرجل في التعبير عن خصوصياته، « سواء تعلّق الأمر بذاته أم بالآخر أم بالموضوع»[28].

2-الآخر الموازي:

احتفت أحلام مستغانمي في "الأسود يليق بك" بالأنوثة المفعمة، وصوّرت تعامل الأهل مع المرأة بوجه مغاير -نوعا ما- لما هو مألوف ومعتاد في كثير من النّصوص النسوية. فأحلام مستغانمي تتجاوز صورة "الأنثى" المضطهدة، التّواقة للانعتاق من عبودية التقاليد البطرياركية؛ لتقدم صورة عن المرأة القوية بعقلها، التي تمتلك قرارها، وحرية الفعل المسؤول، إذ نلمس مشاعر الاعتزاز والفخار التي تنتاب البطلة كلما تعلّق الأمر بذكر تعامل رجال بلدتها مع نسائهم، وفخرها برجولتهم حين تضفي تلك الرجولة على الأنوثة نوعا من الوقار والرفعة في لحظة اغتراب مكاني يقول لها: « وهو ينظر إليها في هيبة حضورها القصي:

- أحبّ عري كتفيك هكذا.. يذكّرني بـ "ماريا كالاس" دائما في ثوبها الأسود، وقولها لأوناسيس "أيها السيد الإغريقي، اصنع مني عباءة لكتفيك!"

ردّت:

- لا أعرف هذا القول.. لكن أعرف أنّه تخلى عنها برغم ذلك. كان عليها أن تقول "كن عباءة بكتفي" عندنا الرجل هو عبارة المرأة وبرنسها»[29].

تترك الروائية من خلال بطلتها تلك المسافة بينها وبين الرجل التي أنتجتها الأعراف والأديان؛ لتحقيق التوازن والتكامل فيما بينهما، ولا تقابل بين الأنثى والمنظومة الثقافية الاجتماعية وتجعلهما في صراع، بل تبدو صورة الرجل إيجابية، تسعى إلى إعلاء شأن المرأة. وممّا يدل على ذلك أن البطل "طلال" كان بنعت محبوبته "هالة" بالحياة في كثير من الأحيان.

يقول في معرض الحكي عن منزلتها: « ثمّة أناس ليسوا أهلا لعيونهم ولا لقلوبهم ولا لسمعهم. بربّك.. ماذا يفعلون على هذه الأرض إن كانوا لا يستثمرون حتى حواسهم؟ كيف أتساوى مع هؤلاء في معدل الحياة؟ رجل مثلي لابدّ أن يعيش 500 سنة ليواصل الاستماع لشتراوس ورافيل وفيفالدي.. ويجلس أمام هذا المنظر الجميل مع امرأة جميلة.. ويفتح زجاجة نبيذ فاخرة نخب هذه الأنثى اللعوب التي تُدعى الحياة!»[30].

لقد ظلّ "طلال" يراود حبيبته، يناشدها القرب إلى آخر صفحة في الرواية، والحبيبة لا تقدّم له شيئا إلاّ بالقدر الذي يحتاج، فلا توصله حدّ الشبع، فيزدريها ويحتقرها، ويطبّق عليها أبشع

أسلحة الثقافة الأبوية، وبالتالي يقضي على ذاتها وهويتها، ولا تتركه جوعان، ينهكه الجوى، ولوعه البعد.

لقد تركت هالة بينها وبين طلال تلك المسافة، مسافة التوازي تستردّ بها هويتها « صوتها الليلة يغنّي لحريتها. يصدح احتفاء بها، صوتها الليلة لا يحب سواها. لأوّل مرّة تقع في حبّ نفسها»[31].

وبذلك فإن المخيلة السردية تحل بكل طاقتها على الإيهام، وبكل قدرتها على اختراق قوانين الوجود تحل محلّ العقل في كثير من مفاصل النّص؛ « ليتمكّن السرد من تقديم رؤياه المأمولة، أو المنتظرة، ومن ثمّ تكثر في النّص أحاديث النفس والمناجاة، إذ لا تجد الذات الأنثوية غير نفسها لتحاورها ما دامت لغة الحوار مع المحيط متوقعة»[32].

وتمكّنت أحلام مستغانمي من خلال لغتها « من كسر السلطة التي طالما فرضها الرّجل على اللغة، ولعبت على أوتار الكلمات والحميميات... قد تكون عبارة عن رسائل وجدانية بلغة النساء، أو رسائل الاغتراب يشوبها الحنين»[33].

تتقمّص في الرواية دورا بطوليا، ينهض السرد فيه على اشتباك الأحداث، والتجاوز والاختراق، والتمرّد على القيود الاجتماعية، فترصد بذلك "حياة/أحلام" الأحاسيس الدفينة في أعماق الكاتبة.

جعلت أحلام النّص فضاء للكتابة الفعلية، يعبّر فيه الراوي –الذي صنعته وفق منظورها– عن معاناته وأحاسيسه بلغة إيحائية مجازية. فالنص فسح المجال للذات، تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها؛ أي الذات، في علاقتها بالكون والعالم.

3–الآخر المعادي:

تسعى الكاتبات في نصوصهن إلى إبراز هذا الآخر عبر تصوير « ذواتهن، نتيجة خسرانهن لرهانات عاطفية تمثل انحراجا للأنوثة، وللذات الأنثوية في وجدانها كما في ذهنيتها وذاكرتها»[34]، لأن الوجود الإنساني منذ القدم يقر بوجود الذكر والأنثى ككائنين مختلفين في التكوين أو البناء الجسدي البيولوجي؛ وما يعني أن المرأة كائن طبيعي موجود منذ الأزل، ومع تطور الحضارة والتاريخ والحياة الاجتماعية لدى الأجيال البشرية، حدث أن تعرضت المرأة للسحق والقمع في ظل سيطرة

الثقافة البطريركية، التي قامت على رسم معالم وهوية المرأة على اعتبار أنها مجرد جسد، وكائن مكمل للحلقة التي يتمركز فيها الذكر.

وترد تيمة التّمرد على الأب والزوج والعادات والتقاليد والثقافة – التي تقضي ببقاء المرأة طوال حياتها خاضعة للزوج وتابعة للأهل – مهيمنة في رواية "اكتشاف الشهوة"، وتمثل الناتج العامة لعلاقة الذات/ باني بالأب، التي تأتي في ثلاث مراحل، هي: ما قبل الزواج، وأثناء الزواج، وما بعد الزواج، ويظهر الأب فيها موازيا لابنه "إلياس" الذي يعد امتدادا له، وممارسا لفعل العنف ضد الذات بالنيابة، لا يغيب عنه، بل إنه يتخذه أداة لتنفيذ بطشه على الأنثى، فهو عنيف ومتسلط يحتقر المرأة ويضربها لأي سبب، كما يظهر ذلك من خلال امتداد ذلك العنف الممارس على الأم في مرحلة صباها:

« كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالا، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد: "... حتى تموتي... حتى تموتي... لم نكن نفهم سر الخلافات بينهما، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى تموت» [35].

وعندما تكبر الذات لا يمارس معها العنف بشكل مباشر، وإنما يحفز الأخ لممارسة الفعل بدلا منه؛ لأنه امتداد له، وصورة متطورة منه، فتخلف ممارسة الأب والأخ اضطرابا مستديما في نفسيتها، وتظل تتذكر أول حادث عنف مارسه الأخ ضدها بمباركة من الأب:

« كان في الرابعة عشرة حين رآني ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة" عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته لولا أن هب الجيران وأخمدوا الحريق، وقد وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخورا بما حدث وقال أمام الجميع: في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه» [36].

تدفعها أفعال الأب والأخ إلى قطع العلاقة بهما فعليا، وإبقائها شكليا فقط؛ إذ تقرر أولا التعلق بالعم تعويضا عما فقدته في إطار علاقتها بأبيها، وتؤكد أن هذا العم هو الأب الفعلي لها وبموته عرفت اليتم الحقيقي:

« لم يمت عمي للتو، ظل سبع ساعات يقاوم الموت وفجرا مات. "محبوبة" ترملت، وأنا تيتمت» [37].

إنه بمثابة المعادل الرمزي الذي يكشف اتساع الهوة بينها وبين أبيها البيولوجي الذي لا تشعر بأبوته وهو معها، على عكس عمها الذي يعوضها عن مشاعر الأبوة المفقودة.

وعقب هذا الفراغ النفسي جرّاء تشظي هويتها ظهر لها أن تتزوج ظنا منها أن الزوج سيأتي منقذا من معاناتها تلك إلا أنها تكتشف أنه أكثر قسوة وعنفا وتسلطا منهما، فتعيش غربتها في باريس معه، وحينما تقرر خيانته تنفيسا عن الكبت والعنف الذي يمارسه ضدها، تكتشف أن الأب والأخ –كسلطة ومعيق من الاتصال بفعل ما، وممارسته بحرية –، ما يزالان قابعين بداخلها كحارسين للقيم والأخلاق، تخشاهما حتى وهي بعيدة عنهما جغرافيا:

« حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني، فالتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه، وأتخيلني فأرة تركض في قفص، بدافع الخوف كنت أغادر الأماكن كلها، وأخلي الذاكرة من كل الرجال الذين عرفت أومن أي شيء يصف ذكرا»[38].

وتمثّل عائلة "بني مقران" في رواية تاء الخجل أنموذجا للبنية البطريركية التي تفرض قوانينها على أفراد الأسرة ذكورا وإناثا، وهذه السيادة يتقاسمها كبير العائلة وذكورها، وخير شاهد على ذلك حادثة زواج والد البطلة "خالدة" من امرأة ثانية بغية إنجاب الذكور؛ لأنّ الزوجة الأولى صارت عاجزة عن الإنجاب، وهذا بعد ما تمخض ذلك الزواج الأول بعد طول زمن بإنجاب طفلة وحيدة هي"خالدة"، « منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرّتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنّه تزوّج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك»[39]

لقد وجد عبد الحفيظ نفسه وسط مجتمع وأسرة تقرّر فيه التقاليد والأعراف مصير الفرد ومستقبله، ولم يكن بوسعه الإبحار ضد الأعراف والتقاليد، فتوجّب عليه أن يكون له ذكور، من صلبه يحملون اسم العائلة، وهذا الأمر متوارث منذ الجاهلية.

وتناولت كتب التراث العربي قصة أبي حمزة الضبي مع زوجته التي لم يكن تلد إلا البنات، وقد هجرها، ولجأ إلى خيمة جيرانه يبيت فيها فرارًا من زوجته التي ولدت له بنتًا مجددا، وقد نسبت هذه الأبيات لزوجته تعاتب فيها زوجها، وتقول منشدة فيها: «

ما لأبي حمزة لا يأتينا ... يظل في البيت الذي يلينا

غضبان أن لا نلد البنينا ... تالله ما ذلك في أيدينا

وإنما نأخذ ما يعطينا ... ونحن كالأرض لزارعينا

نُنبت ما قد زرعوه فينا»[40]

فما كان على عبد الحفيظ إلاّ الرضوخ لهذا القرار البائد على الرغم من حبه لزوجته وابنته الوحيدة، وكثيرا ما كشف السرد النسوي أنّ قيمة المرأة/الأم، تتحدّد بنوع المولود، « فالمرأة التي تلد الإناث لا تحظى بأي اعتبار في المجتمعات العربية»[41]، فهي دائما بحاجة إلى ولد ذكر، يحفظ لها كرامتها في مجتمع الذكور.

كما صورت فضيلة الفاروق في رواية اكتشاف الشهوة تلك العلاقة الجنسية الزوجية، والتي من المفترض تكون حميمية بين الزوجين بأنها جريمة في حق الأنوثة، بالوجه الذي وصفته بالاغتصاب، حين حدث أول اتصال بينهما، مع أنها كانت تعتقد في الزواج رحمة من أبيها وأخيها، تقول: « ...جن جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي ثمّ طرحني أرضا، واخترقني بعضوه. لم يحاول أن يوجّهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم العذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة[42]».

هكذا ترى البطلة علاقتها مع المقربين منها بدءا بأبيها وانتهاء بزوجها، وحرصت على تعرية الرجل من خلال "مود"، وتعمدت أن تسرد حقارته« لطالما تحدثت معه فقط عن رائحة فمه، أردته أن يستعمل فرشاة الأسنان ولو مرة في اليوم لتزيل من فمه تراكمات الأكل والتبغ، ولكنه كان يثور علي...إنه لا يفكر في القبلة التي يمنحها لي، تلك القبلة التي تجعلني أصاب بالغثيان إلى أن شطبتها من قاموسي الجنسي،...ثمّ حين يبحث عن جسدي لا يعنيه أنّ هذا الجسد كيان يشبه كيانه وأنّ لي غريزة، ومشاعر، كل ما هنالك أنّه يخترقني قبل أن يوقظ شهوتي، يفعل ذلك بسرعة وأنا بعد شايحة، يؤلمني دون أن أشعر بأي متعة ثمّ ينتهي ويتركني جثة تحتضر»[43].

وفي ظل هذه التراكمات النفسية القاهرة تلجأ البطلة إلى ضرب المحظورات عرض الحائط، وتتوعد بالتمرد والانتقام من أشكال السلطة الأبوية، لأنّها اقتنعت بأن البيئة الثقافية ما عادت لتنصفها، تقول: « عدت وأنا مقتنعة أن الباب الذي يأتيني منه الريح لا يمكن سدّه لأستريح يجب كسره، والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ، لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا، ولهذا نجهل تماما ما معنى الريح، وما معنى أن تهب، ما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ

المزيفة والأعراف المغلقة كالتعاويد والتقاليد الكرتونية عدت وأنا محملة بثورة، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي...»[44].

تطرح فضيلة الفاروق موضوعة الاغتصاب بقوة في "تاء الخجل"، وتدين بذلك السلطة الحاكمة، إذ ترى فيها أنّها ساهمت بشكل كبير في تردي الأوضاع الأمنية، كما زادت من حدّة الوضع المؤسسة الدينية، واختلط الحابل بالنابل، فلم تعد تشعر المرأة في وطنها الجزائر لا بالأمان ولا بالأنوثة. تقول « كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف. كنت مشروع كتابة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره»[45].

لقد تفاقمت الأوضاع المزرية التي آلت إليها الجزائر في العشرية السوداء، وما حدث فيها كانت النساء أكثر ضحية فيه، تقول: « ...هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كلّ مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب" وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتوسلهم، نقبّل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون »[46]. لقد حزّ في نفس البطلة أن ترى نفسها، والنساء الأخريات أجسادا للمتعة، وأنّ مكمن شرف الرجل هو عذرية ابنته، فهي لا تساوي شيئا إن فقدت تلك العذرية في موضع لا ترتضيه لها الأعراف والشرائع؛ لأنّ مصيرها هو الإهلاك والإفناء. تقول عن "ريمة نجار" إنّها « طفلة في الثامنة من عمرها رمت بنفسها من على "جسر سيدي مسيد". لم أصدّق أنّ الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة»[47].

وتتجلى كذلك مظاهر الآخر المعادي في رواية عرش معشق في شخصية "بوعلام"، حين تزوج خلسة عن الخالة "حدهم"، ليخلق جرحا عميقا في نفس الخالة، لا تضمّده السنون.

وكان بقاؤها على توافق معه يفرض عليه تقليص المدة الزمنية المقضية بعيدا عن المنزل؛ إذ يقدم السارد شخصية "حدهم" منهارة بعد معرفة أن زوجها قد تزوج خفية عنها دون أن تشعر بذلك، ومن خلالها تطرح قضية تعدد الزوجات كإحدى القضايا الاجتماعية التي تعرفها الأسر العربية، وتسلط الضوء على انهيار الذات الأنثوية أمام اللاتوافق الأسري الذي خلقته المؤسسة الذكورية ممثلة في شخصية "بوعلام". هذه الشخصية التي قدمتها الكاتبة متمرسة في الكذب،

ومشوهة للطفولة، مما انعكس على تكوينها النفسي المؤثر سلبيا على الزوجة التي كانت ضحية مبادئ زوجها السلبية.

وفي معرض استدعاء الكاتبة لحادثة إعادة الزواج، والمتمثلة ضربا من الخيانة تقدم رؤى متعددة، تبرز في مجملها حجم الخراب، والاغتراب الذي يسود العلاقات الأسرية في المجتمع، وقد ذكرت منها ما يتعلق بالخيانة الزوجية ومنها ما يتعلق بالميراث، ويتجلى ذلك في قدوم الزوجة الثانية إلى منزل "بوعلام" للمطالبة بحقها فيما ترك، وهو ما قوبل سرديا بالصد، كون الأملاك مسجلة باسم "حدهم"، وفي موقف مضاد لأي فكرة قد تراود الزوجتين، توظف الكاتبة عبر نسيجها السردي تدريجيا كيفية اختفاء الزوج عن الأسرة، بخلق شخصية مجهولة، تنقل لها أخباره، فبدأت بنبأ إصابته بمرض نفسي خطير، ثم انتحاره بشرب محلول قاتل، وفي ظل تحركاته السردية تقف الذات الأنثوية عاجزة عن التفاعل، فالموقف ظاهريا يفتح المجال للغوص في العالم الداخلي، واستدعاء الذكريات، ويظهر ذلك على لسان السارد العليم، إذ تقول "نجود":

« لم تهتم خالتي حدهم بقضية الشقة لاقتناعها التام أنها تتمتع بالأحقية بما لا يترك للشك مراودتها قدر أنملة، إنها تملك أوراق الثبوتية، لكن الأمر الذي لاحظت أنه أفزعها ودوخ رأسها وجرح كبريائها هو قدرة بوعلام وجرأته على الخيانة والكذب منذ سنوات وعلى حبكه هذه المفاجأة غير السارة التي تركها لها هدية بعد عشرة طويلة(...) ظلت خالتي تردد وهي تشير بسبابتها من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وتحرك رأسها في نفس الاتجاهين:
ـ الراجل ما فيه الثقة.. الراجل ما فيه الثقة..!»[48].

نلمس في الحادثة التي جسدتها الكاتبة في روايتها تمهيدا لإنهاء فاعلية شخصيتي "حدهم وبوعلام"، فخيانة وموت "بوعلام" أدخل "حدهم" في بوتقة مغلقة، فقدت خلالها القدرة على التعايش مع الحدث، أو إبداء الرغبة في الاستمرارية، وورد ذلك في عبارة (كانت تبدو غائبة، مشتتة الفكر)، فالغياب والتشتت هما الصفتان السائدتان على الأجواء، أمام الصدمة التي أجبرتها على الرجوع إلى الماضي، واسترجاع بعض الذكريات التي جمعتها بـ "بوعلام"، ليتجه السرد إلى مسار آخر تبرر من خلالها الساردة على لسان "بوعلام" سبب اختراعه لهذه الفكرة التي أدّت إلى تفكك الأسرة، بضياع الخالة في ذكرياتها، وانشغالها بالعبادة كآخر ملاذ لها، وإهمال مصير الزوجة

الثانية سرديا، وفتح المجال لظهور أحداث سردية جديدة، تحتل فيها "نجود/ زليخا" و"عبدقا" بقية الأحداث السردية.

الخاتمة:

إنّ التصدي لموضوع الآخر أمر معقّد للغاية، لا يمكن الادعاء بالقول المفصول فيه، نظرا لشتاعته، واختلاف الفلسفات والرؤى المنظرة فيه، بيد أنّ ما يجمع عليه أغلب الدارسين فإنّ اختلافا ظاهرا بين الذات الأنثوية والذات الذكورية. وقد استخلصنا بعض النتائج حول ذلك الاختلاف هي كالآتي:

-تعيش المرأة العربية والغربية بوجه أقل معاناة واضطهاد كبيرين منشؤهما بيولوجي لا غير.

-الرجل يمثل القطب والمركز للظواهر الاجتماعية على مرّ العصور بفعل تراكمات الثقافة الأبوية.

-الكتابة لم تعد همّا ذكوريا فحسب، بل أصبحت انشغالا أنثويا تسائل به الأنثى عالمها، وتدافع بها عن خصوصياته، وعن حقوقها التي حرمت منها ردحا من الزمن.

-ظهور شخصية المرأة المتمرّدة على الأعراف والمحظورات الدينية ما هو إلا ردة فعل ناتجة عن الهقر، واللامساواة من قبل الرجل في حق المرأة.

-القضايا المطروحة في النماذج الروائية النسوية الجزائرية ما هي إلا حقيقة تعيشها المرأة العربية بوجه خاص

-التعبير عن خصوصيات الرجل لم يعد ضربا من الخيال من قبل المرأة، مادامت تمتلك آلة اللغة، وقد قفزت قفزات عملاقة من خلال مجاراة الرجل في ذلك.

استفادة المرأة المبدعة من نظريات اخترعها الرجل كتفكيكية ديريدا، لتدحض مركزية العقل، وثنائية الذكورة والأنوثة التي ساهمت في معاناة المرأة عقودا من الزمن.

-الأنا المؤنثة تمتلك القدرة للتأثير في الأنا المذكرة، وبالتالي تساهم في تغيير حركية العالم والتاريخ معا.

هوامش :

---

[1] - فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2014، ص:128.

[2]-مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجنوسة والمعرفة، صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير، ع19، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1999، ص:6،7.

[3]-محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي(دراسة في التمثيل السردي)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2012، ص:17.

[4]-سو ثورنام، الموجة النسوية الثانية، ضمن: سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص:65.

[5]- المرجع نفسه، ص:64.

[6]-مجمع اللغة العربية- جمهورية مصر العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1983، ص:208.

[7]-ينظر: سو ثورنام، الموجة النسوية الثانية، ص:71.

[8]-شيرين ألو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص:42.

[9]-الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص:318.

[10]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، منشورات الاختلاف، الدار العربية ناشرون، ط1، 2006، ص:09.

[11]-حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص:48.

[12]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:10.

[13]-سيغموند فرويد، الحياة الجنسية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1999، ص:145.

[14]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:16.

[15]- الإبشيهي محمد بن أحمد، المستظرف من كل فن مستطرف، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، ج/2، 1996، ص:658.

[16]-آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2007، ص:726.

[17]-المصدر نفسه، ص:67.

[18]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:55،56.

[19]-المصدر نفسه، ص:56.

[20]-المصدر نفسه، ص:56.

[21]-المصدر نفسه، ص:56،57.

[22]-لين ساي جيرمان، النظريات البطريركية، مركز الدراسات الاشتراكية، موقع: "كتب عربية"، ص:4،5.

[23]-هدية حسين، زجاج الوقت، دار نارة، عمان، ط1، 2006، ص:07.

[24]-مجموعة من المؤلفين العرب، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة والنسوية في فضح "ازدراء الحق الأنثوي" ونقضه و"التمركز الذكوري" ونقده، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013، ص:428.

[25]-غارودي روجيه وآخرون، نقد مجتمع الذكور، تر: هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص:20، ص:60.

[26]-يوتيوب: الروائية أحلام مستغانمي في ضيافة صباح العربية، الموقع:

https://www.youtube.com/ watc ?v=e_EeC9DvWOMc&=852s

[27]-صالح بشرى موسى، ثنائية الوجود والمطابقة –قراءة في خطاب الأنوثة، مجلة جدل، بغداد، العددان 7-8، 2008، ص:83.

[28]-مقدم يسرى، مؤنث الرواية، دار الجديد، بيروت، ط1، 2005، ص:54.

[29]-أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2012، ص:250،251.

[30]-المصدر نفسه، ص:274.

[31]-المصدر نفسه، ص:330.

[32]-رشا ناصر العلي، ثقافة النسق. قراءة في السرد النسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص:432.

[33]-عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية(رؤى وانطباعات)، منشورات الحضارة، 2004، ص:118.

[34]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية- أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية،(20)،مارس، 2009، ص:115.

[35]-فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، منشورات رياض الريس، بيروت، ط2، 2003، ص:87،88.

[36]-المصدر نفسه، ص:14.

[37]-المصدر نفسه، ص:46.

[38]-المصدر نفسه، ص:14.

[39]-فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط3، 2015، ص:19.

[40]-جواد علي، المفصل في تارخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط4، ج9، 2001، ص:94.

[41]-العباس محمد، تهريب الذات من النص، منشور بجريدة اليوم بموقع:

https://www.alyaum.com/articles/106949

[42]-فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص:8.

[43]-المصدر نفسه، ص:91،92.

[44]-المصدر نفسه، ص:83.

[45]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص:13.

[46]- المصدر نفسه، ص:47.

[47]- المصدر نفسه، ص:42.

[48]-ربيعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص:138.

طريقة السياق المتصل في تدريس البلاغة ـ السنة الأولى من التعليم المتوسط أنموذجا

The Method of the Connected Context in Teaching Rhetoric Case Study of First Year Middle School

د. عبد الحميد بوفاس

المركز الجامعي، عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة.

bfshamd@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/12	تاريخ القبول: 2019/05/21	تاريخ النشر : 2019/07/15



لقد تعدّدت طرائق تدريس البلاغة العربية في مراحل التعليم المتوسط والثانوي، متناوبة بين ما هو قياسي واستقرائي واصلة إلى ما هو نصاني أو سياقي. إلا أن الغاية المنشودة من تدريس البلاغة في تلك المراحل من التعليم لم تتحقق بنسب مرضية، أو يمكن القول أنها متعثرة، بدليل عدم قدرة التلميذ على تذوق قطعة أدبية أو اكتشاف عناصر الجمال فيها، إضافة إلى عدم القدرة على التمييز بين الجيد والرديء من منظوم الكلام أو منثوره .

وبناء على ما سبق يواجهنا إشكال رئيس مفاده هل طريقة السياق المتصل(طريقة النص) عاجزة هي الأخرى عن تحقيق الأهداف المتوخاة من البلاغة العربية في مراحل التعليم المتوسط ؟ وبتعبير آخر إلى أي مدى يمكن اعتبار طريقة السياق المتصل ناجحة في تدريس البلاغة العربية ؟

كلمات مفتاحية: طريقة، طريقة النص، بلاغة، تشبيه.

Abstract:
There have been various methods of teaching Arabic rhetoric within middle and secondary education cycles, alternating between what is standard and inductive to what is textual or contextual. However, the goal of teaching rhetoric within those educational stages has not been achieved satisfactorily, or can be said to be faltering as evidenced by the student's inability to taste a literary piece or discover the elements of beauty in it. Added to this, his/her inability to distinguish between high and low quality styles in poetry or prose. Based on the aforementioned account, we face a major problem: Is the method of the context (the text method) incapable of achieving the objectives of Arab rhetoric in middle school education cycles? In other words, to

what extent can the connected context method be considered successful in the teaching of Arabic rhetoric?
key words: : Method, Text Method, Rhetoric, Comparison.



مقدّمة :

تحتلّ البلاغة العربية مكانة مرموقة في علوم اللغة العربية، إذ لا يمكن أن نتصور تعليم أو تعلّم هذه الأخيرة دون الأولى. ومما زاد في تلك المكانة ارتباط البلاغة العربية بنص مقدّس وهو القرآن الكريم، فأخذت خصائصها منه، إضافة إلى الموروث العربي الخصب الذي دلّ على حضارة راقية في فنون القول.

ولذلك كثرت الاتجاهات والمؤلفات والدراسات حول البلاغة العربية، وكل دراسة تسفر، في كل مرة، عن خصائص جديدة كامنة في البلاغة، يتجدد تفسيرها بتجدد معطيات العصر، وتطور العلوم والمعارف.

وليس غريبا أن يجعل أبو هلال العسكري البلاغة العربية من أجلّ العلوم وأحقها بالحفظ والتعلم بعد القرآن الكريم. لأنه لا يمكن أن نفهم إعجاز القرآن دون تزودنا بمعارف بلاغية، كما لا يمكننا أن نفهم تلك المؤلفات أو الإبداعات الكثيرة عبر العصور، إلا إذا تسلحنا بمعرفة بلاغية تؤهلنا لتقييمها وتقويمها، وكذا إدراك أسرار الجمال فيها. بل أكثر من ذلك لا يمكننا أن نعبّر عن أفكارنا وعواطفنا الذاتية أو نتمكن من التواصل مع الآخرين، إلا في ظل تعلّم البلاغة وامتلاك آلياتها وأدواتها وفهم أصولها الابستمولوجية ومقاصدها.

وكلّ ذلك يؤكد أن البلاغة العربية ليست وسيلة متعة فقط أو تحسين كلام وإكسابه جمالا ورونقا، بقدر ما هي تعين على الفهم و التفكير والتحليل والتهذيب والتأثير في السلوك وتحقيق المقاصد والحاجات.

والجزائر لم تتوان في خدمة تعليم اللغة العربية، من خلال وضع كتب مدرسية وبرامج تعليمية، مستفيدة من أحدث المناهج والمقاربات في التدريس، أو من خلال تكوين المعلمين والأساتذة، قصد تحقيق الأهداف المرجوة من السياسة التعليمية المتبناة فيها.

كما أننا نلحظ تعدّد طرائق تدريس البلاغة العربية في مراحل التعليم المتوسط والثانوي، متناوبة بين ما هو قياسي واستقرائي واصلة إلى ما هو نصاني أو سياقي .

إلا أن الغاية المنشودة من تدريس البلاغة في تلك المراحل من التعليم لم تتحقق بنسب مرضية، أو يمكن القول أنها متعثرة، بدليل عدم قدرة التلميذ على تذوق قطعة أدبية أو اكتشاف عناصر الجمال فيها، إضافة إلى عدم القدرة على التمييز بين الجيد والرديء من منظوم الكلام أو منثوره.

ولعلّ ذلك الملمح يجعل المهتمين بقضايا التعليم والتربية يبحثون في الأسباب الكامنة وراء عدم تحقق الأهداف المسطرة من تدريس البلاغة العربية. فكثيرا ما نسمع حديثا عن أنّ البلاغة العربية عبارة عن قواعد جامدة وجافة، بمعنى أن الإشكال يتعلق بالبلاغة في حد ذاتها، وأحيانا أخرى يوعز الأمر إلى طرائق التدريس التقليدية التي لم تستفد من العلوم الحديثة خاصة اللسانيات بشتى فروعها.

وهناك من يرجع تلك الأسباب إلى عدم تأهيل المعلمين، وإلى عرضهم المادة البلاغية بطريقة نمطية وآلية، لأن البلاغة العربية تتطلب مهارات معينة لتدرسيها، كما تتطلب مهارات لفهمها.

وإذا كانت كل مادة دراسية تتطلب أهدافا تتحقق بنسب متفاوتة، فإن فريقا آخر يرى أن سوء فهم الغاية من تدريس البلاغة العربية، هو السبب.

ومن دون شك، إنّ البلاغة العربية تستمد حيويتها وحياتها من النصوص الأدبية المنتجة، وعليه لا يمكن تغييب فكرة عدم وجود مقاربات شاملة لمعالجة النصوص.

وبناء على ما سبق يواجهنا إشكال رئيس مفاده هل طريقة النص أو ما يعرف بطريقة السياق المتصل عاجزة هي الأخرى عن تحقيق الأهداف المتوخاة من البلاغة العربية في مراحل التعليم المتوسط؟ وبتعبير آخر إلى أي مدى يمكن اعتبار المقاربة النصية ناجحة في تدريس البلاغة العربية؟

1- طريقة السياق المتصل :

أ- مفهومها :

تعدّدت تسميات هذه الطريقة في التدريس، فيطلق عليها طريقة النص، أو الطريقة المعدّلة. ولعلّ فكرة التعديل هي مأخوذة من الطريقة الاستقرائية التي لا تختلف عنها سوى في النص المدروس الذي عوّض النماذج المبتورة والمأخوذة من نصوص مختلفة، شعرا كانت أم نثرا.

والأساس الذي تقوم عليه هذه الطريقة هو تدريس المادة البلاغية " في ظلال نصوص اللغة، ومأثور القول بتوفير أكبر قدر ممكن من الطبيعة في السياق الذي تعرض فيه التراكيب المراد فحصها وفهم قواعدها." [1]

وإذا اعتبرنا النص بنية لغوية غير مفصولة عن سياقاتها المختلفة، فإن طريقة السياق المتصل تعني"... بالنص المتكامل في أفكاره وأحداثه وسياقه وشكله الكلي، بحيث يدرس هذا النص درسا لغويا من جوانبه المختلفة، وبما يساير طبيعة اللغة صوتا ومبنى ومعنى وذوقا وبلاغة ونحوا."[2]

ولهذه الطريقة أساسان "أحدهما لغوي والآخر تربوي. أمّا الأساس اللغوي فينطلق من كون اللغة ظاهرة كلّية متآزرة عناصرها من صوت وصرف وتركيب ودلالة.

أمّا الأساس التربوي فمؤدّاه أنّ أصدق أنواع التعلّم ما تفاعل فيه المتعلّم مع خبرة كلّية مباشرة ذات معنى لديه، وذات مغزى عنده."[3]

ب- فوائدها:

يمكن أن نجمل الفوائد المحقّقة بفعل اتباع تلك الطريقة في التعليم، فيما يأتي :

- ما دامت اللغة ظاهرة اجتماعية، تعبّر عن عادات وتقاليد ونظم وأعراف المجتمع، وكذا طرق التفكير فيه، فإنه لا يمكن أن نعدم ذلك التصور في النص المدروس، فهذا الأخير هو صياغة فنية لتجربة حياتية، تتصل بواقع المتعلّم.
- إنّ مناقشة النص وتحليله، يمكّن التلميذ من فهم ألفاظ النص أو المعجم الذهني له، إضافة إلى فهم تراكيبه و أساليبه المختلفة، وهذا يسهّل عملية الفهم للنشاط المدروس، سواء أكان بلاغة أم نحوا أم عروضا.
- إنّ اعتماد القراءة مدخلا في تعليم البلاغة، يمكّن من دون شكّ، من " رسوخ اللغة وأساليبها رسوخا مقرونا بخصائصها الإعرابية." [4] وهذه الخاصية تسهّل فهم البلاغة العربية التي نعتبرها غير مفصولة عن النحو، وخاصة علم المعاني. وبذلك يعدّ الجانب النحوي أساسا في فهم الظاهرة البلاغية، وهو يؤسّس لإدراك الجانب الجمالي في المعنى أو اللفظ، الداخل في تركيب البنى الإفرادية أو التركيبية.
- إن اعتماد النصوص الأدبية في تدريس البلاغة يقضي " على الحواجز بين النشاطات اللغوية ويربط ربطا وظيفيا بين الفكرة والبنية اللغوية التي احتوتها." [5]

ج- عيوبها :

من النقائص التي يمكن أن نلحظها في هذه الطريقة، ما يلي :

- إن تتبع شرح النص وفهم أفكاره، قد يؤدي إلى إهمال درس البلاغة، وبذلك يأخذ وقتا قصيرا مقارنة بما هو مخصص له.
- تداخل المعارف والمعلومات أثناء الشرح والمناقشة، والوقوف على مسائل لغوية قد يتطلبها فهم النص، وعليه قد تلبس المعارف على التلميذ، ويضيع الهدف من تدريس البلاغة.
- صعوبة إيجاد نصوص تحقق الهدف المسطر من تدريس البلاغة، بمعنى آخر لا وجود لنص أعدّ لدرس بلاغي معيّن، لأنّ الكاتب حينما يؤلف نصا، لا يكون غرضه هو مثلا توظيف التشبيه أو الجناس لتلاميذ مرحلة معينة .
- إنّ التفكير في صياغة نص يحقق الأهداف المنشودة من تدريس البلاغة، سيقود حتما إلى إنتاج نص متكلّف فيه، وفاقد جمالياته، وذلك لا يتناسب والأساس الذي يقوم عليه تدريس البلاغة، من ضرورة انتقاء واختيار النصوص الأدبية الجيدة، التي تحقق إمتاع العقل والعاطفة معا.

2-دروس البلاغة في الكتاب :

إنّ المتأمل في الكتاب لا يجد نشاطا اسمه البلاغة، فقد عوض بنشاط أتذوق النص.والناظر في التوزيع الذي وضع بعد المقدمة يجد أحيانا عنوان أتذوق النص، وأحيانا أخرى موضوعا في النقد أو العروض أو عنوانا لدرس في البلاغة .أما داخل الكتاب فكل أنشطة النقد أو البلاغة أو العروض فهي مدرجة ضمن نشاط أتذوق النص.

ففي التوزيع مساواة بين مصطلحي البلاغة وأتذوق النص، من جهة ،و فصل بين نشاط أتذوق النص ونشاط البلاغة، من جهة أخرى، إذ تبدو دروس البلاغة مسجلة ومستقلة، وهي :

التشبيه

الجناس

التعبير المجازي

الطباق

السجع

الأسلوب الخبري

الأسلوب العلمي

الأسلوب الإنشائي1

الأسلوب الإنشائي2

تسعة دروس بلاغة من مجموع 21 درسا حول التذوق الأدبي تجمع بين قضايا نقدية وعروضية .

أمّا الكفاءة الختامية للمقطع، فهي : ينتج المتعلم نصا بطوليا حول شهيد من شهداء الثورة الجزائرية المجيدة، بلغة سليمة، يضمنه قيما وطنية يجمع فيه بين السرد والوصف، موظفا النعت وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة والفاعل والتشبيه والجناس .

والملاحظ إنّ قواعد اللغة لها نص وأتذوق النص لها نص ثان.

وقد تم تقسيم الأنشطة عبر محورين رئيسين: هما فهم المكتوب وإنتاج المكتوب.

فهم المكتوب، و يضم:

قراءة مشروحة : يقرأ ويدرس ويتخذ سندا للظاهرة اللغوية (قواعد اللغة)

دراسة النص الأدبي : يقرأ ويدرس أدبيا ويتخذ سندا للظاهرة البلاغية وبعض الأساليب الفنية ذات الجودة والفرادة والتميّز .

ميدان إنتاج المكتوب : تتناول فيه بعض الأنماط التعبيرية وبعض التقنيات الأدبية منطلقا للنتاج الكتابي ومجالا لقياس وضبط الكفاءات وتقويمها.

2- المنهجية المتبعة في العمل :

- من خلال الوصف السابق للمقطع الثاني الذي تضمن دروس البلاغة – التشبيه أنموذجا- قمنا بعملية تدوين مراحل تقديم الدرس والأسئلة المطروحة حوله، لنقف على كيفية تعليم الدرس البلاغي في الكتاب الجديد.
- النظر في النص المقدم ومدى اشتماله على أسلوب التشبيه.
- البحث عن التشبيه في الدروس المبرمجة قبل النص الأدبي الذي أخذ منه درس التشبيه.
- النظر في التطبيقات المقدّمة في درس التشبيه.
- النظر في الواجبات المنزلية الموظفة درس التشبيه.
- النظر في وضعيات الإدماج بنوعيها، ومدى استثمار درس التشبيه فيها.

- النظر في الهدف الختامي من المقطع الثاني المشتمل على درس التشبيه.

4- طريقة تقديم التشبيه :

النص المبرمج: نوفمبر للشاعر سليمان جوادي [6]

هنا منبع الفائزين ** هنا ثورة الماجدين
هنا موطن الظافرين ** جزائر.. جزائر..جزائر
هنا شعلة الثورات ** هنا في رياض الحماة
أباة، كماة، سراة ** جزائر.. جزائر..جزائر
طردنا الذي استعمرا ** فكنا كأسد الشّرى
فمن مدن وقرى ** طفنا رجالا ..جزائر
فردّد معي لا تخف ** ألسنا الألى من وقف
لنيل العلى والشرف ** بجمع العصيّ والخناجر
وأوراس يشهد عنّا ** بأنّا كراما صمدنا
قُتلنا به وقَتلنا ** ومنه أتتنا البشائر

أفهم النص :

1- ما المقصود بمنبع الثائرين؟
2- في النص إشارة إلى تمجيد الثورة الجزائرية، حدّد موطن هذا التمجيد.
3- بم وصف الشاعر الذين حرّروا هذا الوطن؟
4- هل الثورة الجزائرية كانت شاملة لكلّ أنحاء الوطن؟ دلّ على هذا بأمثلة من النص.
5- علام يشهد جبل الأوراس في النص؟

أعود إلى قاموسي :

أفهم كلماتي :

تمّ شرح الكلمات والعبارات الآتية : ثورة الماجدين، موطن الظافرين، رياض، الحماة، أباة، البشائر.

أشرح كلماتي :

تم وضع كلمات غير مشروحة، وهي : كماة، سراة، الشرى.

أتذوق النص : [7]

عدْ إلى نص نوفمبر وتأمّل جيّدا قول الشاعر :

" فكنّا كأسد الشّرى" .

- عمّ يتحدّث الشاعر في هذه العبارة؟
- وما دخل كلمة أسد في التعبير؟
- هل هناك تماثل أو تشابه بين الطرف الأول المفتخر به المشار إليه بالضمير المتصل في عبارة (كنّا) والطرف الصاني (أسد الشرى) أم لا؟
- كيف تسمي هذه الصورة إذا؟
- ماذا تستنتج ممّا سبق؟

المقطع الثاني : حبّ الوطن

النص الأول : قراءة مشروحة : حبّ الوطن من الإيمان للإمام عبد الحميد بن باديس.

النص الثاني : نص أدبي : ثق يا أيها الوطن المفدّى لإبراهيم أبي اليقظان.

النص الثالث : قراءة مشروحة : متعة العودة إلى الوطن، مولود فرعون (الدروب الوعرة)

النص الرابع: نص أدبي: وللحرية الحمراء باب، لأحمد شوقي

النص الخامس : قراءة مشروحة: فداء الجزائر، حنفي بن عيسى

النص السادس: نص أدبي: نوفمبر، سليمان جوادي.

- التشبيهات في النص الأول : من الإيمان أن تحبّ وطنك، ومن أحسنَ إليك مثلُ وطنك؟
- التشبيهات في النص الثاني : بلادي منبت العظما (في مطلع القصيدة).
- التشبيهات في النص الثالث : وكأنّني بأهالي مرسيليا يقولون لي في لهجة ساخرة ماكرة: " رح إلى بلادك يا ابن العرب".ولاحت مدينة الجزائر البيضاء كأنها جبل من الرّخام.
- التشبيهات في النص الرابع : ولا يبني الممالك كالضحايا
- التشبيهات في النص الخامس : لا يوجد
- التشبيهات في النص السادس : " فكنّا كأسد الشّرى" .

– في دروس قواعد اللغة كل درس يتبع بعنصر أوظف معلوماتي، فيه تطبيقات متنوعة عن الدرس (الاستخراج، الإعراب، توظيف المعلومات ضمن نماذج من إنشاء التلميذ).

– أنجز تماريني في البيت (الشيء نفسه)

– في أتذوق النص يتبع دوما بإنتاج المكتوب.

– في الدرس الثاني من النص الأدبي تقنية تحرير مقدمة

– الدرس الرابع من النص الأدبي الوصف وتمارين عن الوصف

– السادس من النص الأدبي بعد التشبيه إنتاج نص يتضمن تحرير مقدمة.

–النص السابع الذي بعد درس التشبيه : الوطني لمحمد الصالح الصديق لا وجود لأي تشبيه.

–النص الأخير في المقطع الثاني : بشراك يا دعدُ محمد حسين الجهماني (دمشق) لا وجود لأي تشبيه

– الكفاءة الختامية للمقطع : ينتج المتعلّم نصا بطوليا عن شهيد من شهداء الثورة الجزائرية المجيدة، بلغة سليمة، يضمنه فيها قيما وطنية، يجمع فيه بين السرد والوصف، موظفا النعت وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة والفاعل والتشبيه والجناس." [8]

–نأتي إلى الوضعية الإدماجية التقويمية :

قرأت نصوصا عن الوطن وتفاعلت معها، ووقفت على ما فيها من قيم وطنية.

اكتب موضوعا تتحدث فيه عن بطولة شهيد من شهداء الثورة الجزائرية المباركة. موظفا نمطي السرد والوصف ونعوتا وأسماء الإشارة وبعض الأسماء الموصولة، مع احترام علامات الوقف.

الإدماج والتقويم :[9]

–وضعية تعلم الإدماج :

الإنتاج " كنت داخل غرفتك تتابع بحماس وقلق كبيرين مقابلة دولية في كرة القدم بين الفريق الجزائري والفريق الفرنسي، اقترب منك ابوك وقال معاتبا: نعم للرياضة ولكن في حدود؟ فرددت عليه بعفوية : القضية ليست قضية رياضة يا أبي، لكنها قضية وطن"، فأعجب بردّك وتأثر وهو يبتسم."

المطلوب : اكتب موضوعا تصف فيه حالتك وحالة أبيك أثناء متابعة هذه المقابلة. موظفا الأسماء الموصولة، بعض النعوت، مع احترام علامات الوقف.

وضعية تعلّم الإدماج (2) :

الإنتاج : " وأنت تحييّ العلَم الوطني داخل مؤسّستك التربوية، لاحظت كثيرا من زملائك لا يحترمون العلم الوطني كرمز من رموز الوطن أثناء أداء التحيّة."

المطلوب : اكتب موضوعا تعلّق فيه على هذه الظاهرة المسيئة لوطنك وتاريخك، موجها زملاءك إلى الصواب، مستخدما نمط الوصف، موظفا النعت السببيّ، أسماء الإشارة، محترما علامات الوقف."

5- تحليل وتعقيب :

1- إذا كان المنهاج قد أقيم على رؤية لسانية حداثية تتأسس على مفاهيم لسانيات النص، من ذلك فهم المكتوب وإنتاج المكتوب، فإننا نلاحظ تغييب درس البلاغة في إنتاج المكتوب، وذلك ما يسهم في عدم تدريب التلميذ على استعمال الأساليب البلاغية التي درسها في فهم المكتوب.

2- إنّ درس البلاغة مبرمج في قسم فهم المكتوب، إلّا أنّ الإشكال المسجّل هو أنّ درس البلاغة، يستند إلى درس ثان (النص الأدبي)، بمعنى أنّ مصطلح فهم المكتوب يوحي بتفكيك النص في جوانبه اللغوية والبلاغية، ممّا يعمّق فهم النص، ويجعل من الوحدات اللغوية مواد بنائية ووظيفية في النص، إلا أننا نلحظ أنّ درس البلاغة يؤخذ من نص ثان، لا من نص القراءة المشروحة، وهذا من دون شك، سيجعل كلا من التلميذ و المعلّم يعاني من خلل في النشاط التعلّمي التعليمي.

فالمعلّم يضطر إلى شرح النص الجديد شرحا وافيا، حتى يتمكّن التلميذ من فهم معانيه، لأن في فهم المعنى تكمن سهولة فهم خصوصيات التراكيب، والتمييز والمفاضلة بينها، وذلك يكون طريقا نحو تشكيل الذوق الأدبي لدى التلميذ.

ولا شكّ إنّ اتباع تلك الطريقة يستغرق وقتا طويلا على حساب الوقت المخصص لدرس البلاغة، وهو ما يؤدّي إلى تقليص الحجم الساعي لدرس البلاغة، في حين إنّ من بين النقائص البيداغوجية المسجلة في نشاط البلاغة، هو قلة الحجم الساعي المخصص له.

وعليه كان من الأساس البيداغوجي اعتماد النص الأول في القراءة المشروحة، أثناء تقديم درس البلاغة، وهنا نقوم بمراجعة قصيرة لمضمون النص مع توجيه أسئلة مركّزة حول نشاط البلاغة،

وبذلك يتعمّق فهم النص المقرّر ويتم استرجاع أفكاره، من جهة، ونتمكّن من ربح الوقت في شرح درس البلاغة من جهة أخرى.

3- إنّ برمجة نصوص أدبية لا بدّ أن لا يكون فقط متمحورا حول مضمون المقطع، كما هو الحال في المقطع الثاني المخصص للوطنية وحب الوطن. وإنّما يجب أن يشتمل النص على مختلف الأساليب والفنون البلاغية المبرمجة في المنهاج، حتى تتشكل لدى التلميذ ذائقة أثناء القراءة، فترتسم تلك الأساليب في ذهنه، وحين الشروع في دراستها، في الدرس ما قبل الأخير، لا يجد صعوبة في إدراك جمال تلك الأساليب، ولا يحسّ بغرابتها، لأنّها لم توظف في النصوص السابقة.

والملاحظة السابقة هي ما ميّز المقطع الثاني من كتاب اللغة العربية، حيث برمج درس التشبيه بعد تقديم خمسة نصوص، إذ جاء في أربعة نصوص أربعة تشبيهات، بمعدّل تشبيه في كلّ نص، وخلا نص من التشبيه، في حين ورد تشبيه واحد في الدرس المعتمد (النص الخامس).وبعده درسان من دون تشبيه قبل الانتقال إلى درس الجناس.

إضافة إلى أنّ من تلك التشبيهات، ما جاء تمثيليا موظفا الأداة مثل، ومنها ما جاء بليغا، من دون أداة. ومجيء التشبيهات في تلك الصورة لا يسهم في تعزيز الفهم والذوق أثناء دراسة النموذج المبرمج المعتمد على أداة الكاف في التشبيه. حيث كان من المفروض أن تتوفّر تلك النصوص على تراكيب وتعبيرات مشابهة لما هو مبرمج في درس التشبيه، حتى يسهم النص الأدبي في تنمية قدرات التذوق.

4- إنّ المتأمّل في طريقة تقديم درس التشبيه، يلحظ ما يلي :

- عدم دقة الأسئلة المطروحة.
- عدم تحقيق الأسئلة المطروحة الغاية من فهم التشبيه واكتشاف الحقيقة التي يبنى عليها تركيبه.

وعليه فإنّ الأسئلة يجب أن تكون دقيقة ولها غاية، وهي التمهيد للدخول في الفن البلاغي المراد دراسته بطريقة غير مباشرة ومشوقة، وتتيح للتلميذ إعمال الفكر، ممّا يسهّل عليه عمليات الفهم والمقارنة و الاستنتاج .

كأن تكون الأسئلة :

- اشرح البيت الخامس (وهو البيت الذي ورد فيه التشبيه)، والمعلّم يستمع إلى إجابات التلاميذ، ويصحح لهم فهمهم وتصورهم لمعنى البيت، ويمكنه بهذه العملية أن يحكم على مدى فهمهم النص وما ورد فيه من أفكار.
- ما الذي يتطلبه طرد المستعمر من البلاد ؟
- هل تقبل أن يكون بلدك مستعمرا؟
- ما واجبك نحو ذلك.؟

من دون شك، إنّ هذه الأسئلة الاستفزازية لأذهان التلاميذ، تجعل معنى الدفاع والمقاومة والصمود، ومن ثمّة البسالة والشجاعة، تستحضر عفويا وبسهولة.

وهنا حينما ننتقل إلى عقد المقارنة بين تلك المعاني واستعمال لفظة أسد الشّرى، يسهل على التلميذ أن يدرك وجه الاتفاق والتقارب بين من قاموا بالدفاع عن أوطانهم وما اتصفوا به، وما يعرف به الأسد من صفات، يستحضرها التلميذ من مخزونه اللغوي أو معجمه الذهني الذي شكّله بفعل وسائل ووسائط بيداغوجية عديدة.

5- إنّ التركيب الإضافي " أسد الشرى" في الصورة التشبيهية، يترك فضاءات متعددة الأسئلة المصحوبة بالحيرة ن بسبب عدم تصور التلميذ معنى الشرى في السنة الأولى من التعليم المتوسط، فدلالة الشرى المقترنة باسم مكان قرب نهر الفرات تكثر فيه الأسود، لا يمكن للتلميذ أن يتمثله في الذهن، وعليه لا يمكن أن نهمل المتلقي في ظل اختيار النصوص أو الوحدات البنائية فيها، لأن النصوص " توجد دائما في عملية تواصل معينة، يمثل فيها المتكلم والسامع أو المؤلف والقارئ بشروطهم وعلاقاتهم الاجتماعية والموقفية أهمّ العوامل." [10]

6- ومن خلال الفكرة السابقة، يمكن أن نقترح تركيبا أكثر بساطة وأسهل معنى، حتى يتحقق التمثيل المعرفي للمعلومات. كأن نستبدل التركيب : أسد الشرى بأسد الغاب، لأن الغابة صورة ذهنية يمكن للتلميذ أن يستوعبها ويفهمها بسهولة، كما أنه يمكن رؤيتها في بيئته ورؤية الأسود فيها، ومن هنا فالصورة الذهنية " تقوم على ملاحظة النموذج وما قد يصدر منه من أنماط سلوكية يقوم الملاحظ بالاحتفاظ بها صوريا واسترجاعها عند الحاجة إليها، ويحدث التمثيل الصوري بشكل متواتر يوميا عند مشاهدتنا لمختلف الأنشطة والمثيرات."[11]

ولعلّ وضوح الدلالة هو الأساس الذي مداره علم البيان عند علماء البلاغة، يقول السكاكي : "وأمّا علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه ..."[12]

وإلى ذلك يذهب أيضا القزويني حيث يشترط وضوح الدلالة، فيقول: " علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ."[13]

7- إن المتأمل في درس قواعد اللغة المدمج مع القراءة المشروحة من خلال نص القراءة المشروحة، ويلحظ ما بعد الدرس وهو أوظف تعلماتي وأنجز تماريني في البيت، ويقارن ذلك بدرس البلاغة المعتمد على نص أدبي، وبعده يأتي إنتاج المكتوب، ليبرمج فيه درس في التعبير وفنياته، يدرك الخلل الحاصل في تدريس البلاغة العربية، ولم لا يتمكّن التلميذ من التمييز أحيانا بين الأسلوب الخبري والإنشائي.

إن التطبيق أو التمرين كمرحلة مهمّة من مراحل إعداد الدرس، وكذا ترسيخ الفهم ومعالجة الخطأ، تعدّ ضرورة بيداغوجية لا مناص منها، ذلك إنّ التمرين " يهدف إلى تمثّل المعطيات اللغوية المعروضة والمشروحة، من ذي قبل، واستعمالها أو توظيفها بكيفية ناجعة." [14]

فالتطبيق بما يحمله من سمات التكرار هو الأنسب للتأكّد من عملية الفهم، والعمل على ترسيخها، وهذا يقودنا إلى التنويع في تصميم التمارين التي تمكّن التلميذ تجاوز استحضار ما عرض من قبل، إلى ما هو متصل بمواقف تبليغية شبيهة بما تناوله، ليتمكّن من المقارنة والمقايسة، والتكيّف ووضعيات جديدة مؤسسة على الاستنتاج والاستنباط.

ومنه يمكن أن نعتبر التمرين " تقنية خاصة بالاكتساب يتعدّى الجانب المظهري المتمثّل في التنويع الشكلي، وهو يعدّ مكونا رئيسا في كلّ الطرائق اللغوية، على اختلاف مشاربها اللسانية والمنهجية." [15]

8- طبيعة النصوص المقدمة ؛ إنّ النص له شروط وخصائص معينة لها علاقة بالغرض من الدرس، في حين نلاحظ غياب ذلك. وهذا الطرح يقودنا إلى الوقوف على نقطتين هامتين في تعليمية البلاغة العربية، وهما :

أ- الهدف من تدريس البلاغة العربية، فلا يمكن أن نفصل الأهداف المسطّرة في مرحلة التعليم المتوسط أو غيرها من المراحل عن الهدف الديني، وهو إدراك سرّ الإعجاز في القرآن

الكريم، ووجوه البلاغة والفصاحة في الأحاديث النبوية الشريفة، والموروث العربي القديم (شعره ونثره)، لأنّ ذلك من شأنه أن ينميّ الذوق لدى التلاميذ من خلال اطّلاعهم على النصوص الراقية التي مثلت البلاغة العربية في أسمى فنياتها .

ب- إنّ النص المعتمد في تدريس البلاغة لا بدّ أن يتميّز بروعة البيان وسحر الأسلوب، ممّا يجعله فعلا قادرا على تنمية الملكة البلاغية، التي تجمع بين ما هو لغوي، وما هو أدبي. إلا أننا نلحظ أنّ النص المبرمج (نوفمبر لسليمان جوادي) يفتقر إلى تلك الخصائص، حيث كان يجنح إلى التقريرية والتكلّف، في كثير من المواطن.

9- المشكل الأكبر الوضعية الإدماجية، غياب فكرة توظيف التشبيه أو الجناس من درسي البلاغة في المقطع الثاني أثناء الحديث عن الكفاءة الختامية وهي تحرير نص يشيد فيه ببطل من أبطال الثورة .

فهل يعقل أن يقدّم درس البلاغة من دون أن يُسجّل سؤال واحد، أو يقدّم تمرين واحد في الكتاب المدرسي، وهل يعقل أن نبرمج في نهاية المقطوعة وضعية إدماجية من دون استثمار دروس البلاغة فيها ؟ إن الوضعيات الإدماجية هي التي تكشف بعمق عن مدى فهم واستيعاب التلميذ لما درس، كما يتمكّن من خلالها، من تحليل المعارف أو تركيبها لصياغة معرفة جديدة تمكّنه التكيّف مع وضعيات جديدة. وبذلك فإنّ تلك البيداغوجيا ترمي " إلى جعل المتعلّم يعطي معنى للتعلّمات التي ينبغي أن تكون في سياق ذي دلالة وفائدة بالنسبة له، وذات علاقة بوضعيات ملموسة قد يصادفها فعلا في حياته اليومية، فتضطره إلى إدماج المعارف والمهارات والمواقف المكتسبة لتوظيفها في حلّ المشكلات المطروحة." [16]

10- فكرة المغايرة لترتيب البلاغة والبدء بعلم البيان، هل وفق المنهاج في ذلك، في حين كان البدء بالأساليب الخبرية والإنشائية في المقاربات القديمة، باعتبار تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء، وباعتبار أنّ أوّل علم من علوم البلاغة هو علم المعاني.

إنّ فكرة المشابهة التي جعلت أوّلا في دروس البلاغة قد تفيد من وجهة تعلّم اللغة، ذلك أنّ استحضار الذهن للصور وتمثله المعاني يكون سهلا بفعل المقايسة الحاصلة في الذهن للأشياء التي لاحظها الطفل في عالمه الخارجي واحتفظت به ذاكرته، وعليه فالمشابهة كفكرة لا كصياغة لمعنى،

تعدّ من الأمور المساعدة في تيسير التقمص والانسجام مع الآخر، لكن طريقة صياغتها في بنية معقدة مقارنة بالأساليب الخبرية والإنشائية، قد يؤدي إلى صعوبة تعلّم اللغة.

11- فكرة الاصطلاح، أي أننا نطلق تسمية " أتذوق النص " على البلاغة، وأحيانا على العروض، وأحيانا أخرى على النقد، أو أننا نستعمل في بعض الحالات تسمية الفن البلاغي عوض أتذوق النص. مما قد يوحي بأن البلاغة هي تذوق النص، أو هي النقد أو العروض.

ولعلّ هذه الرؤية تعود بنا إلى نشأة البلاغة العربية في العصر الجاهلي وامتزاجها بالنقد، أو ما يمكن تسميته بالبلاغة النقدية أو النقد البلاغي، وهو يمثل صورة ناضجة لممارسات نقدية ولغوية وبلاغية قائمة على أساس السليقة والفطرة، معبّرة عن مدى التحكّم في البيان العربي .

إلا أنّ هذه الرؤية لا تصلح لتلميذ في مرحلة التعليم المتوسط، فلا بد من التفصيل في تلك العلوم والمباحث لغرض بيداغوجي، ولا يعني ذلك أنّ علوم اللغة العربية منفصلة، وإنما التلميذ لا بد أن يميّز بين علم النقد، وعلم العروض، وعلم البلاغة.

خاتمة :

من خلال العرض السابق، يمكن أن نقدّم بعض التوجيهات والتوصيات، التي من شأنها أن تنبّه على ما ورد من خلل منهجي وبيداغوجي في تدريس البلاغة العربية، ومنه يمكن التأسيس لتعليمية قادرة على تحقيق الأهداف المسطرة من تلك المادة في السنة الأولى من التعليم المتوسط، وغيرها من مراحل التعليم الأخرى.

- ضرورة برمجة تمارين وتطبيقات متنوعة على درس البلاغة، في الكتاب المدرسي، كما تتنوع تلك التطبيقات بين تحديد الصورة البيانية المدروسة بصفة خاصة، والفن البلاغي بصفة عامة، وتحديد أركانها، وكذا القيام بتمارين تركيبية يكملها التلميذ بتوظيف صورة أو أسلوب مما درس، ناهيك عن تأليف جمل من إنشائه تتضمن المعارف التي أخذها في درس البلاغة .
- إنّ الواجب المنزلي يحتل أهمية كبيرة، من خلال جعل التلميذ مستمر الصلة بالدرس المتناول في الصفّ، واختباره في مدى استيعابه، من خلال الاعتماد على قدراته الذاتية، وهذا جانب مهم في تكوين شخصية التلميذ من خلال الإحساس باستقلاليتها.

- من اللازم والضروري توظيف درس البلاغة ضمن وضعية الإدماج، لأنّ الكفاءة الختامية لكل مقطع مدروس، تعتمد بدرجة كبيرة على وضعية الإدماج، ذلك أنّ التعلّمات تصير ذات دلالة، من خلال وضع التلميذ في مواقف وسياقات معيشة، بخلاف النص المدروس، فهو قد لا يعبّر بنسبة كبيرة عن وعي حياتي خاص بالتلميذ، وفكرة التقمص لا تتحقق إلا من خلال تلك الوضعيات التي تبنى على أسس تربوية وبيداغوجية ونفسية.
- ضرورة ربط درس البلاغة بدرس القراءة المشروحة، بمعنى أن لا يعتمد على نص ثان، وذلك لتعميق فهم النص جيّدا، والاقتصاد في الوقت، لأن الحجم الساعي المخصص لمادة البلاغة العربية غير كاف، فما بالنا بتقديم نص أدبي ضمن درس البلاغة. كما أنّ فهم أفكار النص ومعانيه، يكون طريقا نحو فهم خصوصيات التركيب، ومن ثمّ يسهل على التلميذ تذوق مختلف الأساليب والصور.
- لعلّه من أكبر الأخطاء في درس البلاغة العربية، إقصاء النص القرآني والحديث النبوي الشريف، ومختارات الأدب العربي القديم (شعره ونثره). فالفنية القرآنية لا تضاهيها فنية أخرى، والأدبية الإنسية مبنية على الأدبية القرآنية، وعلى هذا الأساس فإنّ حرمان التلميذ من الاطلاع على تلك الفنية وتلك الأدبية، هو خلل في تكوين الذوق الذي ينبني على الفطرة من جهة، ويميل إلى ما هو أخاذ ساحر، مخاطب العقول والعواطف معا. وبذلك فإنّ الملكة الغوية بصفة عامة، والبلاغية بصفة خاصة لا يمكن أن تنمو وتتطور على أساس سليم، لأن ذلك النمو، وذلك التدرج في التشكيل حتى يصل درجة الرسوخ، لا يمكن أن ينبني إلاّ بحفظ وقراءة النماذج العالية التي أسست للبلاغة العربية وللذوق العربي، في كلّ زمان وكل مكان.
- الاهتمام بطبيعة الأسئلة المطروحة في درس البلاغة، فالسؤال يجب أن يكون استفزازيا مثيرا للدافعية وحاثا على التفكير ومتدرجا في طرحه، ولا يكون مبهما أو شبيها باللغز، كما لا ينبغي أن يكون جافا وقاضيا على سرّ الجمال في العبارة أو التركيب.
- استثمار فكرة المشابهة في التدريس، وذلك بجعلها ضمن الأساليب الخبرية والإنشائية، بمعنى أن يحافظ على أصول التقسيم في البلاغة العربية، وذلك لانّ الأساليب الخبرية والإنشائية هي أكثر الصور التي يرد عليها الكلام، ولا يمكن فصل وظائف الحكي والإخبار والقصّ وكذا الإثارة الفكرية أو الوجدانية عن شخصية التلميذ .

هوامش:

[1] - طه علي حسين الدليمي، وسعاد عبد الكريم الوائلي : الاتجاهات الحديثة في تدريس اللغة العربية، ط(01)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م، ص/223.

[2] - المرجع نفسه، ص/223، 224.

[3] - المرجع نفسه، ص/224.

[4] - طه علي حسين الدليمي، وسعاد عبد الكريم الوائلي : الاتجاهات الحديثة في تدريس اللغة العربية، ص/225.

[5] - قاضي محي الدين- كبلوت- : الرائد في طرائق القواعد، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ص/37.

[6] - محفوظ كحوال ومحمد بومشاط : كتابي في اللغة العربية، السنة الأولى من التعليم المتوسط، وزارة التربية الوطنية، موفم للنشر، الجزائر، 2016م، ص/42.

[7] - المرجع نفسه، ص/43.

[8] - المرجع نفسه، ص/31.

[9] - المرجع نفسه، ص/47، 48، 49.

[10] - كلاوس برينكر : التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، ط(01)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005 م، ص/25.

[11] - سليمان عبد الواحد إبراهيم: علم النفس التعليمي، ط(1)، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن 2013م، ص/171.

12- السّكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي) : مفتاح العلوم، تعليق : نعيم زرزور، ط(1)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983 م، ص/162.

[13] - الخطيب القزويني(محمد بن عبد الرحمن بن عمر، جلال الدين) : الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق وتعليق : غريد الشيخ محمد و إيمان الشيخ محمد، ط(1)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م .، ص/146.

R.galisson –D. coste ; « dictionnaire de didactique des langues ; -[14]
librairie hachette , paris ;1976 ,p202.

Vigner,Gerar,L'exercice en français langue étrangère, étude de -[15]
linguistique appliquée, paris,1982 p71.,

[16] - عبد الكريم غريب : بيداغوجيا الإدماج، ط(2)، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2011م، ص/174.

شعرية المضمرات الثقافية في رواية "لها سر النحلة" لأمين الزاوي

Cultural Poetic Poems in The novel "Laha ser El - Nahla" of Amin Zaoui

د.يوسف العايب

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي (الجزائر)

youcef-laib@univ-eloued.dz

تاريخ الإرسال:2018/12/13	تاريخ القبول: 2019/06/21	تاريخ النشر: 2019/07/15



يوفر السرد باعتباره مصدرا من مصادر المعرفة والكشف عن الحقيقة في إطار جمالي إمكانات استخلاص الأفكار والحكم عليها ،و قراءة الواقع والوقوف على ما يعتريه من أحداث وقضايا. ويأتي التأويل باعتباره مغامرة في مجاهيل النص محفزا للمتلقي وداعيا إياه إلى الحفر في المعاني وتوليدها، ويبني أهدافه منطلقا من كونه قراءة فاعلة ودودا وولودا من خلال ما يقوم عليه من تأمل عميق في أعتاب النص وثناياه ومنعطفاته الكثيرة ،تفحّصا للخطاب وقبضا على تواترات المعنى الخفي الغائر خلف تراكيبه. وتسعى هذه المداخلة إلى محاولة تأويل السرد في رواية " لها سرّ النحلة " **لأمين الزاوي** من خلال الوقوف عند ما تضمره أنساق الثقافة التي تسللت إلى متنها، والكشف عن الدلالات والمعاني الكامنة خلفها بالاعتماد على آليات التحليل الثقافي الذي يسمح بتفكيك بنيات النص وفك شفراته ورموزه المخبوءة وراء الجمالي ،والذي يعد بمثابة حوار مثمر بين القارئ والنص، ومكاشفة أساسها الفهم الحاصل من خلال عملية التلقي .

الكلمات المفتاحية: سرد ،تأويل ، نص، قارئ، نسق ثقافي.

Abstract :

The narratives provide a source of knowledge and uncovering the truth within the aesthetic framework of the possibilities of drawing ideas, judging them, reading the reality, and standing on the events and issues. Interpretation comes as an adventure in the imagination of the text as a catalyst for the recipient and calls on him to dig into meanings and generate them. And builds its goals starting from being an active reader and friendly and through the deep reflection of the contemplation in the cusp of the text and its folds and many turns, examining the speech and kissing on the frequencies of hidden meaning hidden behind the structures. This intervention seeks to interpret the narration in the novel - Laha ser El Nahla " of Amin al-Zaoui by standing up to the cultural patterns that have

infiltrated the board and uncovering the meanings and meanings behind them based on the mechanisms of cultural analysis, which allows dismantling the text structures and deciphering its symbols and symbols Hidden behind the aesthetic, which serves as a fruitful dialogue between the reader and the text, and revealing the basis of the understanding obtained through the process of receiving.
Keywords: narrative, interpretation, text, reader, cultural format.



مدخل :

أصبح النظر إلى النص الأدبي في ضوء الثقافة التي أنتجته " أحد أهم توجهات الفكر النقدي ما بعد الحداثي، ويشهد هذا التحول على تغيرات نوعية في استراتيجيات التعامل مع النص الأدبي وأنماط إنتاجه وآليات اشتغاله، حيث توضع مضمرات النسق الثقافي والمسلمات الأيديولوجية والمعتقدات موضع المساءلة والمراجعة والنقد في ضوء قراءة تعتمد في منطلقاتها على استراتيجيات جديدة تفيد من نظريات القراءة في النقد الحداثي وما بعد الحداثي في محاولة معرفية لتجاوزها بتحويل علاقة النص بالثقافة التي أنتجته إلى نتاج فكري وثقافي يغني الرصيد المعرفي للثقافة، ويعيد اكتشاف النص من زاوية أخرى"[1] .

وهي نقلة نوعية في مجال مقاربة النصوص تعد جزءا أساسيا من أساسيات القراءة في النقد الثقافي ،" ذلك أن المعنى لا يكمن في بطن الشاعر كما قال القدماء العرب ولا في بنية النص كما قال البنيويون الغربيون، ولا عند القارئ كما يقول الحداثيون فحسب، بل يكمن في التفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة والعناصر الأدبية داخل النص "[2]

إن هذا الطرح للقراءة الثقافية وعلى هذا النحو لا يمكن أن ينفي بأي حال من الأحوال اتجاهات القراءة المتعارف عليها في النقد الحداثي، " بل تفيد منها بوصفها مرحلة مهمة من مراحل تطور مستويات قراءة النص، وينبغي تجاوزها بالتحرك نحو مستويات الدلالة الثقافية للمعنى بما يساعد على تقدم الوعي بالظاهرة الثقافية "[3]و يسهم بشكل كبير في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع الثقافي وأنساقه المضمرة خلف أقنعته الأيديولوجية.

أولا :النقد الثقافي واستراتيجية كشف الأنساق المضمرة :

يعد النقد الثقافي من مفرزات ما بعد البنيوية في الفكر الغربي المعاصر ،و نتيجة من نتاج التفكيكية التي تقترن دائما بما بعد البنيوية ."و لا يمكن للقارئ أن يفهم النقد الثقافي كاستراتيجية قرائية تستهدف كشف الأنساق الثقافية في النصوص الأدبية إلا بالعودة إلى ما جاء به الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا** ، وخصوصا فكرته التي تقوم على خلخلة بنيات النص الفكرية للوصول إلى المسكوت عنه والخفي من المفاهيم والأفكار التي تكوّن لا شعور النصوص الأدبية "[4].

وقد أخذت هذه الإستراتيجية القرائية في الظهور من خلال ذلك التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية في الفكر الغربي المعاصر، وقد تأثرت الدراسات الأدبية بهذا التحول وعملت على استثمار مقولات مفكري ما بعد البنيوية **كجاك دريدا وميشال فوكو وجان لاكان ولويس ألتوسير** التي تبلورت عنها استراتيجية قرائية موسومة بالثقافية، وقد اتسع تناولها إلى مجالات النقد النسوي والنقد الكولونيالي ثم ما بعد الكولونيالي. "[5]

ولأن النقد الثقافي استراتيجية قرائية جديدة تهدف إلى تفكيك بنية النص والكشف عما يضمره من أنساق ثقافية تتوزع داخل كيانه وإطاره العام ،فإنه يقوم بممارسة " القراءة والتحليل والنقد على مستويين معا، وفي آن واحد، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات، ويقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها "[6].

ذلك أن تغافل الذات الناقدة الثقافية والقراءة الأدبية عن مساءلة الكتل الثقافية داخل الخطاب الأدبي، وعدم الوعي بالقواعد الأيديولوجية التي تشكل منها ذلك الخطاب جعل من تلك التركيبات والموضوعات التي تبلورت ،و اكتملت خصوصيتها داخل وعي المبدع وداخل الخطاب الأدبي ذاته عن طريق تراكم المعارف وتعاقب الأفكار والأيديولوجيات بمنأى عن مساءلة الناقد الثقافي. ولذلك كله فقد يكون الوعي الثقافي الذي ينفتح على كثير من العلوم المختلفة والمعارف عاملا مساعدا يعين القارئ على تجاوز حدود ما يقرأ، " ويجعله في حالة جدل دائم مع ما هو ثابت ومستقر في الفكر والثقافة وما هو متغير ومتحرك داخل النصوص الأدبية " [7].

وهو تحوّل يمهّد لتبني نمط آخر من القراءة " يساعد القارئ في الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النصوص الأدبية، ولكن هذا التوجه ربما يصدم أفق جمهور المتلقين لأنه يخرج بعملية

عن السنن والشرائع الأدبية المتعارف عليها، ويفاجئهم بنمط مختلف من المعنى غير الذي يتوقعوه، ولكن هذا التوجه سوف يطور بلا شك أدوات النقد والتقويم، ويساعد على خلق جمهور من القراء مختلف لا يركن لأفق توقعه الخاص عن معنى النص "[8].

ومن نماذج الذات المنتجة لخطاب النقد الثقافي في العالم العربي : **عبد الله الغذامي**. ولتقديم النقد الثقافي كمشروع نقدي إلى القارئ العربي فقد عمد الغذامي إلى ما أسماه " ذاكرة المصطلح " التي تشكلت عنده من المرجعيات الآتية : الدراسات الثقافية، نقد الثقافة، الرواية التكنولوجية، النقد الثقافي، النقد المؤسساتي، التعددية الثقافية، ما بعد الحداثة، الجماليات الثقافية، التاريخانية الجديدة، النقد المدني "[9]

وقد انطلق في عرضه لمشروعه من سؤال جوهري مفتاحي أكد من خلاله على دور النقد الأدبي المهم في الوقوف على جماليات النص الأدبي ودوره في تربية الذوق الفني (الذائقة الفنية) للقارئ، ولكنه أفرط في انكبابه على إبراز بلاغة النص الأدبي وجمالياته فأوقعنا في حالة من العمى الثقافي حجبت عنا عيوب النص النسقية التي اختبأت تحت عباءة الجمالي والشعري والبلاغي. ويهدف عبد الله الغذامي من خلال مشروعه هذا إلى " تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخاص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه. "[10]

وبالعودة إلى ما أسماه الغذامي " ذاكرة المصطلح " ومرجعياتها التي من بينها النقد الثقافي، فإن هذه الأخيرة التي ألحقها الغذامي بمرجعيات ذاكرة المصطلح قد طرحها **فنسنت ليتش** كمرادف لما بعد البنيوية أو ما بعد الكولونيالية ،التي شهدت اهتماما بالخطاب بدل النص جعل ليتش يعمد إلى تغيير في منهج التحليل باستخدامه للمعطيات النظرية والمنهجية للسوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون التخلي عن مناهج التحليل الأدبي النقدي [11].

من هذا المنطلق يرى الغذامي ضرورة إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي تقفز به من كونه الأدبي إلى كون ثقافي أكثر شمولية واتساعا وأقدر على اكتشاف المضمر من الأنساق الثقافية [12]،و هي نقلة تتطلب من أجل تحقيقها القيام بجملة من العمليات الإجرائية هي :

أ-نقلة في المصطلح النقدي ذاته من خلال توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية، وتعنى بالجمالي توظيفا جديدا لتكون أداة في النقد الثقافي[13]، لا تقف عند أدبية النص فقط، بل

تتجاوزها لقراءة وتأويل ما يضمره النص من أنساق ثقافية يوظفها لتمرير حيل المؤسسة الثقافية الرسمية .

ب- نقلة في المفهوم (النسق)حين أصبح مفهوم النسق عنده لا يقتصر فقط عند حدود الدلالة المعجمية أو البنيوية، بل اكتسى أبعادا ودلالات جعلت منه يتحدد عبر وظيفته لا عبر وجوده المجرد ،و يتحدد باعتباره حالة ثقافية ليست من صنع المؤلف ولكنها من ابتداع الثقافة باعتبارها مؤلفا ضمنيا ،و هو ذو طبيعة سردية قادرة على الاختفاء والمراوغة ويظل تاريخيا أزليا راسخا دائما، وهوما يجعله يفرض هيمنته على منتجي النصوص ومستهلكيها [14]

ج- نقلة في الوظيفة من خلال انتقاله من نقد النصوص إلى نقد الأنساق حيث أصبح النقد عند الغذامي"فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه" [15].

د-نقلة في التطبيق من خلال ما يتم التوصل إليه من نتائج مغايرة بعد اعتماد النقد الثقافي كآلية لتشريح النصوص والوقوف على الكثير من العيوب الثقافية والقبحيات التي اختفت وراء الجمالي في النص الأدبي [16].

وقد ساهمت جهود الغذامي وغيره من الباحثين في حقل النقد الثقافي في إرساء دعائم هذا النقد الجديد، وهكذا أصبح النقد الثقافي استراتيجية " عزفت عن الاهتمام بتحليل النصوص الأدبية بطريقة لغوية أو بلاغية أو أسلوبية تهدف إلى شرح معناها أو تبسيط لغتها وإظهار مواطن الجمال فيها، واهتمت بتفكيك البنية الفكرية للنصوص للكشف عن الأنساق الثقافية التي تشتغل داخلها وتحول النص من محور للبحث عن الجمالي إلى محور للبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، وتحول اهتمام الناقد من بحث عن مواطن الجمال فيه إلى النظر إليه باعتباره نتاجا للثقافة التي نشأ بها بكل أشكالها ومكوناتها التاريخية والفكرية والاجتماعية .

ثانيا :الشعرية والمضمرات الثقافية :

شهد مصطلح الشعرية تطورا كبيرا عبر العصور والحقب التاريخية. وقد ظهر قديما عند اليونان وكان **أرسطوطاليس** أول من صاغ هذا المصطلح لدى حديثه عن المسرحية والأجناس الأدبية والسمات التي تحدد وتميز كل جنس منها، ثم تطور مع **فيكتور هيغو** والشكلانيين الروس وفي القرن العشرين بات يعرف كنظرية قائمة بذاتها .

وعلى الرغم من الاستخدام الواسع لمصطلح الشعرية في الأوساط النقدية وتداوله، إلا أنه كمفهوم لا يزال يعتريه بعض اللبس والغموض ،فضلا عن تداخله مع مفاهيم أخرى كاعتباره امتدادا للشعر مستحدثا منه اصطلاحا ،و ليس له علاقة مع غيره من أجناس الأدب والفن، وقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم جامع مانع للشعرية وذلك لارتباطها بالشعر تارة وبالأدب عامة تارة أخرى، ولأن معالمها كذلك لا تتضح إلا في سياقات مختلفة ومتنوعة كما جاء في كتاب : اللغة العليا، النظرية الشعرية " **لجون كوهين** وكتاب "الشعرية" **لتودوروف** وكتاب " دينامية النص" **لمحمد مفتاح** وغيرها من الموضوعات التي عنت بموضوع الشعرية .

وقد تبين لنا من خلال توظيف المصطلح على المستوى النقدي أن الشعرية قد امتد مداها وشملت النصوص الشعرية كما النصوص النثرية وكل ما له علاقة بالإبداع ،حيث رأى تودوروف " أن الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل لمعرفة القوانين التي تنتظم ولادة كل عمل" [17]. وهي جزء من الأدبية عند جون كوهين من خلال قوله " إنه في داخل طبقات النصوص الأدبية يمكن الوصول إلى طبقات صغرى للنصوص نستطيع أن نسميها الشعرية." [18]

أما **ياكبسون** فيرى بأن الشعرية "كل ما يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا " [19]، في حين يرى الناقد العربي محمد مفتاح أن الشعرية " تستنطق خصائص الخطاب الأدبي، وهي تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الأديب أي الأدبية " [20]. وبهذا يصبح موضوع الشعرية عنده هو الأدبية

وواضح من خلال ما تقدم أنه لا حدود فاصلة بين الشعرية والأدبية، إذ نجدهما عند كثير من الباحثين يشتركان في المفهوم ولا يختلفان سوى في نسب الشعرية للشعر والأدبية للأدب، وما سوى ذلك فالشعرية في كثير من الدراسات التي عنت بهذا المصطلح تضطلع باستخلاص الخصائص الأدبية للنص انطلاقا من دراسة لغته وما تزخر به من إمكانات بلاغية ومجازية وطاقات إبداعية.

وهي إلى جانب ذلك مصطلح مرتبط بالنص وما يتحقق فيه من كسر للمألوف وتجاوز للطاقات العادية والإمكانات الإبداعية للغة، وهي فضلا عن تعلقها بالنص تتعلق بالمتلقي أيضا والتي تتحقق عنده عن طريق ما أسماه **أرسطو** باللذة (لذة المتلقي).

وهي بلاغة جديدة كما عبر عن ذلك **جيرار جينيت** هدفها الكشف عن الخصائص والسمات الفنية التي تميز نصا ما، فضلا عن الإحاطة بجميع المكونات التي تجعل إبداع كاتب ما متميزا من

خلال تحديد وتحليل الموضوعات التي حظيت باهتمامه، ونالت نصيبا وافرا في كتاباته " هي ملتقى قراءات ومرجعيات مختلفة تتناغم في تقديم النص –لفظا وصياغة ومعنى –على غيره مما يدخل في تكوينه "[21] .

واستحضارا للمناهج السياقية المختلفة التي تحاول أن تجعل من المضمون وسيلة لمعرفة السياق العام، فإن مسألة " إسناد الشعرية إلى المضمرات الثقافية إحالة على السياق العام الذي أنتج التجربة. وبذلك فنحن نعيد إنتاج مسألة النص والمنهج من جديد تحت مسمى آخر أكثر مرونة يؤمن دخولا متوازنا إلى النص من مداخل مختلفة تنتهي إلى العمق دون أن تتصارع أو تميت بعضها في الطريق "[22] .ذلك أن الهدف النهائي من كل عملية تحليل هو الإجابة عن سؤالين أساسيين : ماذا قال الكاتب /الشاعر ؟ وكيف صاغ قوله ؟ وكلاهما مرتبط بعملية الوصف لا غير مع تمايز في آليات هذا الوصف .ترتبط الإجابة عن السؤال الأول بمحاولة الفهم المباشر من خلال التركيز على الإشارات والمعاني الكبرى للنص، وهو مستوى من القراءة يعطى للقارئ ولا يبنى من طرفه إلا بمقدار الربط بين الأفكار ،و هو الخيط الموصل للسياقات والمستدعي لها في الآن ذاته .أما الإجابة عن السؤال الثاني فتقتضي تعميق النظر في المكتوب ،و هو ما يتطلب من القارئ معرفة أرقى وأدق آليات القراءة وشروطها، ولا يدرك ذلك إلا بمعرفة البلاغة .و هو مستوى من القراءة ينطلق من تحليل المكونات البلاغية التي تفضي إلى الكشف عن الدلالة التي هي منتهى القراءة وغايتها بناء على مؤشرات يفطن إليها القارئ الحذق ذو البديهة اليقظة والقلب الحي من خلال الكشف عن المعاني الشعرية المستترة والمكشوفة ،[23]و هو ما تؤمنه البلاغة والإحاطة بأسرارها.

ثالثا: المضمرات الثقافية في الرواية :

نسعى من خلال هذه القراءة إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في رواية " لها سر النحلة " **لأمين الزاوي**، وكيفية استثمارها في شعرية النص الروائي لا الكشف عن شعرية هذا الخطاب، وهو أمر لا يمكن أن يغفل عنه الدارس لما له من دور في توجيه أدبية هذا الخطاب ،خصوصا وأنها مدخل من مداخل قراءة النصوص وتفحصها ،وأداة مفتاحية وإجرائية أساسية لتحليل النصوص وقراءتها وتأويلها ،"فهي المرجع الذي يصدر عنه المبدع في صوغ شعريته سواء تعلق الأمر بالمعنى والدلالـة أو باللفظ والصياغة، إذ لا يمكن التفريق بينهما ما داما جسدا وروحا " [24] .و لذلك

كله فقد توسل أمين الزاوي بهذا الجنس الأدبي " الرواية" ليؤسس رؤيته السردية ويراجع من خلالها بعض القضايا المتعلقة بالهوية والتاريخ والجسد وخطاب الأنا والآخر. والتأويل وحده هو الذي يقودنا إلى الوقوف على ذلك من خلال استثمار آليات التحليل الثقافي للنص الأدبي .

1-أسئلة الهوية والتاريخ في الرواية :

من خلال قراءتنا لروايته "لها سر النحلة " نجد أن عمل أمين الزاوي هذا مسكون بأسئلة الهوية والتاريخ، إذ يتداخل فيها التاريخي بالتخييلي ويتزاوج فيها الماضي الكولونيالي بحاضر الجزائر، وإن كانت الفترة التي دارت فيها أحداث الرواية حديثة نسبيا ،إذ تتناول حقبة من تاريخ الجزائر بعد الاستقلال وغداة دخول البلاد في نفق مظلم عرف فيما بعد بالعشرية السوداء. وقد ساهم ذلك الجو المشحون والانفلات الهوياتي الذي شهدته الجزائر منذ نهاية الثمانينيات في طرح عديد الأسئلة المتعلقة بالهوية في الرواية كأسئلة المصير في ظل الأوضاع الراهنة وأسئلة الانتماء وحرية المعتقد والطقوس الدينية،و ما ينجر عن كل ذلك من التزام واتباع وخروج عن الصف واعتماد الخطاب المضاد، وكثير من القضايا الكثيرة التي تطرحها الرواية كقضايا الهجرة والمنفى واللجوء السياسي، وهي قضايا استقطبت اهتمام الكثير من الروائيين الذين عالجوها بوجهات نظر مختلفة. وقد عالجت الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة الواقع بكل إفرازاته وانعكاساته وتناقضاته، واستطاعت أن تغوص في قلب المعاناة وتستجلي شتى المسائل القومية والعالمية التي تحرك موازين القوى ،و تساهم في رسم وتثبيت معالم علاقة الأنا بالآخر، إلا أنها لم تتخلص مما علق ويعلق بها من أنساق مضمرة ظلت تنتج خطابات كولونيالية تنزع إلى السيطرة والهيمنة والسلطة كاشفة عن إمبريالية عالمية " فصلت الإنسان عن تاريخه وهويته عبر الاكتفاء بتصدير ماديات الحداثة للاستهلاك غير المعقلن وغير الواعي، عاملة ككلونيالية جديدة على خلق كائن لا تاريخي لا يرتبط بماض ولا تاريخ، وإنما هو لحظة محتواة في ميكانيكية تغفل المكونات الإنسانية معلنة موت التاريخ وموت الإنسان عبر تذويب الهويات الكبرى والقضاء على المرويات التي أقامت الأبنية الثقافية والأنطولوجية للأمم" [25]

وبالعودة إلى الرواية –نموذج الدراسة – نجد ما تطالعنا به صفحاتها في هذه الفقرة على لسان شخصية مريولا (هديل) " ثم تركت الجامعة بعد أن أغراني رفيقي مومو أو محند طالب بقسم التاريخ بالعمل معه لمدة قصيرة أملا في جمع بعض المال لمغادرة جهنم هذه البلاد إلى جهنم في

بلاد أخرى قد تكون بنا رحيمة "[26]. وهو قرار وإن لم يجد طريقه إلى التحقيق على أرض الواقع، يؤكد ذلك ما جاء على لسان مومو صديق مريولا في موضع آخر من الرواية وفي سياق تطور بانورامي لأحداثها حين يقول : " لا نغادر المكان يا مريولا دون وهران سنصبح يتامى، يتم المدن أكبر من يتم ذوي القربى "[27]. إلا أنه ومع كل ذلك يحيلنا مباشرة إلى عالم الرواية ويقذف بنا في متاهات السوسيوثقافي الذي يؤثثها، وإذا جاز لنا وضع عنوان وملمح له لن نجد أفضل من وسمه بالصراع الهوياتي. فتأرجح تفكير البطل مومو بين البقاء والرحيل وبين توطيد علاقة الانتماء وقطع هذه العلاقة هو صورة عن ذلك الصراع الهوياتي الكبير الذي بات يعيشه الفرد الجزائري إبان فترة كتابة هذه الرواية، وهو ما يجعلنا نتساءل " هل تكتب مثل هذه الروايات العربية الذاكرة الموشومة بحثا عن أزمة الذات المهمشة في علاقتها بالمركز ؟ أم أنها تحاول أن تعكس الصراع الداخلي للذات في بحثها عن حقيقة الخراب الذي لحق بها ؟ "[28]

إن موقف "مومو" المتناقض بين الهجرة والبقاء هو رسالة ،و هو موقف هوياتي وإيديولوجي، هو خطاب مشفر موجه إلى الفرد الجزائري الذي ينتابه الإحساس بالضياع واللاانتماء في ظل وضع سياسي غير مستقر ولا يبعث على التفاؤل. وضع سياسي مجهول .هو صورة للأزمة التي تمر بها المجتمعات العربية عامة ومفاد هذا الخطاب أنه قد " آن للمرء أن يفهم وجوده في ظل الجماعة التي ينتمي إليها، وإن كان مختلفا عنها في ثقافته ومبادئه، فعلى الاختلاف أن يكون محفزا للتطور لا للخراب، هذه مثالية لا يستسيغها العقل الحديث المجبول على الصراع من أجل إثبات الوجود، والتمركز والهيمنة على المستضعفين، أو الخاضعين القابلين لصنوف التبعية والتهميش "[29] خصوصا وأن الرواية وموقف مومو يكشفان لنا عن جراح قديمة وأخرى معاصرة تمثلت في تلك الأزمة الشنيعة التي مرت بها الجزائر في التسعينات .

وبعيدا عن هذه الصورة التي كشفت لنا عن صراع هوياتي في داخل الفرد الجزائري تجسد في ثنائية المركز والهامش ،فإن ذات الثنائية تجسد لنا نمطا آخر من الصراع الهوياتي وهو اللجوء إلى الدين في محاولة لإثبات الذات واسترجاع الذات المفقودة، فبعدما عاش مومو مع صديقته مريولا زمنا في مطعم أرتور رامبو، هو يغني وهي نادل ومغنية وراقصة، وكان ذلك في البداية أملا في جمع بعض المال يهاجران به إلى الخارج قبل أن يعدلا عن الفكرة ويقرران البقاء في وهران، هاهو مومو فجأة يقطع صلته بالمطعم (الحانة)و يبتعد عن فضاء المخمورين من وحي تعلق غامض ومسعى

صوفي بأحد أجداده الموريسكيين الفقيه أبو جمعة المغراوي الوهراني، فينقل عذوبة صوته ورقته حدّ التخنث إلى مأذنة مسجد قريب من الحانة المطعم ويصبح فيه مؤذنا وورعا " كحّل مومو عينيه وسوّك أسنانه وأطلق لحيته واستبدل سروال الجينز بعباءة أفغانية ... وحده الجاكيت الجلدي العتيق المهترئ لم يتنازل عنه، بين عشية وضحاها أصبح حفيد الفقيه المغراوي من القانتين الخاشعين الذين لا يغادرون قاعة الصلاة إلا للميضأة أو لحلقات الدرس ... "[30]

لم يكن رفع مومو لأذان الفجر مبنيا على ذلك الوازع الديني القوي فقد رفع الأذان قبله كثيرون لم يختلفوا عنه كثيرا وإن كان لكل منهم دوافعه وأهدافه التي اختلفوا فيها عنه .أما مومو فقد كان تحوله من مغن إلى مؤذن بحثا عن رجولته المفقودة وإثباتا للذات : " مرات كثيرة فكرت في الذهاب إلى الدين، أن أكون مؤذنا أو إماما، فالإمامة يمكنها أن تمنحني الرجولة المفقودة دون أن يناقشني العامة الدهماء "[31] ويمكن أن نربط ذلك بما يدور في مجتمعاتنا العربية التي استغل فيها بعض رجال الدين والسياسة الدين مطية لإثبات ذواتهم وقضاء شؤوهم وبسط وصايتهم.

2-الجسد وتمثلاته الثقافية :

على صعيد آخر وفي سياق تأويل المعنى واستنطاق ما يضمره النسق الثقافي القابع وراء سطور الرواية وخلف رؤية الكاتب السردية نجد أن الجسد بتمثلاته الثقافية حاضر بقوة في ثنايا السرد الروائي، ذلك أنه إذا ما اعتبرنا الجسد معطى ثقافيا ،فإنه نص معبّر يدعونا إلى قراءته وفك رموزه وتأويلها .فهيأته وحركته وشكله ولونه كلها إشارات قد تحيل إلى معطيات وأفكار وقد تكون انعكاسا لنظرة المجتمع حين يحكم الآخر على الجسد انطلاقا من تركيبته العضوية والفيزيولوجية. والمتأمل في عنوان الرواية الذي يعد ميثاقا أوليا للانخراط في عالم الرواية وعتبة تقذف بالمتلقي في معترك أحداثها " لها سر النحلة " يجد أنه يتخذ من المرأة موضوعا لها ويحيل إليها ويصفها، ويغري المتلقي بمعرفة سرها الذي لا يشير هاهنا إلى غموض يكتنف شخصيتها أو لغز يسيطر على حياتها بمقدار ما يشير إلى بنية فيزيولوجية وقيمة إنسانية وروحية وحتى اقتصادية ،و ذلك حين ترتبط بالنحلة التي تلسعنا ولكنها تنفعنا، نحس بمرارة الألم حين تلسعنا ولكن حلاوة ما يخرج من بطنها ينسينا مرارة الألم ،وكذلك المرأة (الأنثى): ألم وحرمان وحب وذوبان، حبها عذب وجميل ولكنه نار وعذاب ، فمثلما يحسن بنا التعامل مع النحلة واستثمارها بأفضل ما يمكن كذلك وجب علينا التعامل مع الأنثى بحذر. وإذا كان ما يعنينا من المرأة هاهنا "الجسد الذي يعدّ لدى

البعض " طعما لذيذا لابد من تذوقه وآلة يجدر بالآخر أن يتملكها وتنصاع لأوامره " [32] رغم اعتقادنا بأن المرأة أكبر من مجرّد جسد. إنها الكيان والملاذ للذات المتشظية التي تعيش التناقض والازدواجية في حياتها حين تعتريها مشاعر الألم والخوف والرغبة والحب ،فقد أمضى البطل مومو شطرا من حياته في البحث عن توازن حقيقي ولكنه فشل في ذلك فقطع علاقته بمريولا صديقته التي أحبها ولم يستطع نسيانها حين حاول عبثا الابتعاد عنها. لجأ إلى ذلك حين صدم في فحولته أكثر من مرة ،و لعل معاملة أبيه له معاملته لبناته فضلا عن صوته الرقيق الذي يشبه أكثر صوت الفتيات كانا سببين كافيين لهجرانه لمريولا وانصرافه إلى الدين.

وقد تزايد الاهتمام بالجسد في الدراسات الحديثة ،و أحيط بمباحث عديدة تناولته في علاقته بالفلسفة والأدب وعلم الاجتماع وما إلى ذلك ،و أصبح قطبا مهما لكل محاولة تروم فهم الوضع الإنساني بمختلف أبعاده ومراميه بشكل يجعل منه أصلا ومصدرا لكل معنى ودلالة، ولم يعد تبعا لذلك موضوعا مدركا فقط بل حجما إنسانيا فاعلا ينتج القيم ويستوعبها، ويولد الدلالة من خلال ما يعتريه من وعي محايث ناتج عن انفلاته من حبائل الطبيعة. والكتابة في حد ذاتها إدراك للجسد في تمثل القوة الروحية وسبر أغوار الذات والكون الداخلية، وتبرز صورة الجسد الشعرية في المتن الروائي عامة من خلال ذلك الحس الإبداعي لدى السارد ومقدرته على تفعيل لغة الحواس بما امتلكه من دقة التصوير وتقنية عالية في رسم المشاهد والتعبير عنها.

ومع ذلك كله فإن سعينا للكشف عن تمثلات الجسد الثقافية تفسيرا وتأويلا في هذه الرواية لا يعدو أن يكون سوى مجرد محاولة متواضعة في القبض على المحتمل والممكن لا المطلق ،لأن عالم الإشارة قائم على الاختلاف والتعددية لا على التحديد والنهائي .

يقول الراوي على لسان بطله مومو: " كنت أرفع صوتي خمس مرات في اليوم، مناديا بخشوع للصلاة وأنا أفكر في صوت فاطي وفي عنقها وفي ذلك الرجل الأنيق الذي جعلني أغادر الحلبة مهزوما أجرّ أذيال خيبة مرّة...كنت أفكّر فيها أكثر من تفكيري في الله عز وجل وفي رسوله الأعظم .الأنثى مثل فاطي فتنة تصلك نارها حتى وأنت في المحراب بيدي الله .كان وجهها الجميل بعلامات التعب والحزن المرسومتين عليه باستمرار يحاصرني أينما نزلت حتى وأنا بين يدي الله وفي كل حالاتي النفسية والإيمانية " [33]

والجدير بالذكر هاهنا أنه لا يمكن الحديث عن الجسد ككل إلا من خلال الحديث عن عضو منه أو بعض من أعضائه، فقد لا يدل الكل على شيء إلا إذا نطق جزء من أجزائه، فالوجه أو العنق في هذا المقطع يمثلان الجسد ككل على اعتبار أنه نسق تواصلي له امتداداته خارج ذاته حين ينقل لنا بصورة جلية تعبير العاشق مومو عن أحاسيسه ورغباته. وتحوّل الوصف الحسي والمادي للجسد من إطاره النفعي النظري إلى ما هو أبعد من ذلك إلى بعده الثقافي حيث الانصهار والذوبان والتواصل، وهي درجة من الحب تصل بالمحب إلى مرتبة التصوف. فالوجه هو المرآة التي يراك الآخر من خلالها. وهو الذي يحدّث الآخر (العالم)عن الإنسان، فالعين والفم وتقاسيم الوجه وحركاته كلها تعابير تعكس شخصية الفرد المسالمة والمراوغة والمغرية والعاشقة ... وإن كانت مقاييس غير ثابتة إلا أنها قد تقدم صورة لدى البعض ممن يفقهون مفاتيح العلامة /الجسد. ولعل العين أقوى أعضاء الجسد على التعبير " حين دخلت بيت الرجل ...لم تثرني سوى صورة فردية لامرأة في الأربعين من عمرها على جمال بارز، وحزن باد ،في عينيها ينام سرّ أو مكر أو شبق " [34]. فالعين التي تقسو في بعض الأحيان وتحن وتهفو لما تراه لا بد أن تكون صورة تعكس ذات الجسد الخفية وفاضحة لأسراره بإخضاعه لتنويعات دلالية مختلفة انطلاقا من ثنائية العين/الجسد التي تتناسل عنها الكثير من الرموز والأنساق والمواقف ،و هي التي توجه الكثير من الحركات والطبائع التي تخترقها رغبة في تكسير العادي والمألوف. وبذلك تتحول اللغة مع الجسد من مجرد كائن مسموع منطوق إلى كائن موجود (حسي) بفعل السرد والكتابة، يأخذ غوايته من غواية الجسد ذاته .

ولا يأخذ الجسد غوايته إلا عن طريق الوصف التفصيلي الذي تتخلله كثير من الشاعرية تتجلى من خلال ما تتيحه تشكلاته (لون،صورة،نعومة ...) وفي تلبيته لنداءات الذات والتعبير عن هواجسها .و لعل ما سنورده من مقاطع خير مثال على ذلك : " التفت هديل في غزارها وسال جسدها مرمرا أمام أولى حزمة أشعة الشمس المحتشمة القادمة من النافذة القبلية الواسعة، بدا النهار من ساعاته الأولى رطبا كثيف الغيوم" [35]، " ورأيت كنت يا هديل عارية بين ذراعي عارية إلا من الشهوة والجمال والفتنة ...كنت على السرير قمرا إذا اختفى القمر من السماء فجأة ليفسح المجال لقمر أكبر" [36] .

" حاولت أن أرد عليك الإزار الحريري كي أستر كنوز عريك أمام هذا الانكشاف الضوئي الخارق لكن يدي تجمدت ...غرقت الغرفة وغرقنا في نور إلهي عظيم ... لم يكن ما أرى حكاية فالمشهد حقيقي ولا مجال للتحريف، وإذا من شعلة النور يطلع صوت خفي يقول : أنا رسول الله، أنا خاتم الأنبياء والمرسلين .ثم تجلى واقفا عند رأسينا، كان جميلا أبيضا ،مستدار الوجه كالقمر " [37]، حيث يضعنا السارد امام لحظات تأملية كثيفة الدلالة تبرز بوضوح صورة شاعرية للجسد من خلال ما امتلكه المبدع من حس إبداعي يفعّل لغة الحواس بتقنية عالية، ويفسح المجال للتأويل بتقنيات سردية عالية ذات بعد صوفي يصور الجسد بعيدا عن أسرار الرغبة منسلخا عن الواقعي (الدنيوي) إلى المثالي لابسا ثوب القداسة والطهرانية. فهو منبع النور والإلهام والوحي. توهجه غير العادي أدهش العاشق فأغدق عليه ثوب القداسة ،و أكسبه صفات خيالية تنأى به بعيدا عن الواقع خالعا عليه صفات الإشراق والنور والجمال الرباني من خلال جعله ندّا للقمر الذي هو رمز لكل جمال، ليضعنا أمام صورتين للجسد، الجسد كمصدر للقوة وسرّ للأنوثة ومبعثها من ناحية (جسد أنثوي رغبوي شبقي) ،و الجسد كرمز للقداسة والطهر والنور الرباني. حيث يأخذ السارد من الجسد مذاقه ونكهته ليخرج به من تخوم فضاء الجسد إلى رحاب الكون الجميل بإشراقة شمسه وجمال قمره، ويتعالق معه مشكلا تلك العلاقة التواشجية لتصبح الأنوثة ذلك الوجود البكر الذي يتدفق نبعه بتلك المعاني اللانهائية، وتتجلى من خلاله صورة الانعتاق والحضور في ذلك الثوب الصوفي الذي أضفاه الكاتب على جسد هديل حين يتداخل نصيا مع التراث الصوفي الذي ارتبط بفكرة الحلول والوصول إلى مقام التجلي.

3-خطاب الأنا والآخر أو (خطاب الآخر والخطاب المضاد) :

يحتل خطاب الأنا والآخر أو (خطاب الآخر والخطاب المضاد) حيزا لا بأس به في الرواية – موضوع دراستنا – وسنركز من خلاله على نسق الأنوثة والذكورة ،ولذا يجدر بنا التذكير بأن المجتمعات الذكورية تقوم على تقديس سلطة الرجل وتحيطه بهالة من القداسة والعظمة، وتمنحه سلطة ثقافية وروحية ،و تعطيه مسوغات لكل أفعاله وأقواله بدون أدنى مساءلة ليكون بذلك مرجعا في كل القضايا والمشكلات، وتكون لرؤيته فقط القدرة على تفسير الأشياء .

وقد عانت المرأة عبر مراحل التاريخ من التهميش والإقصاء في الكثير من مجالات الحياة كتحجيم دورها في المجتمع و قمع لإرادتها وإخماد لصوتها وتجاهل لرأيها ،فبدت منقادة وهامشا في

نظر الرجل/ المركز. وقد بدا ذلك جليا في ثنايا هذا العمل السردي ،حيث تجلت صورة المرأة في صورة المفعول به المهمش الذي لا قرار له ولا رأي له حتى في خصوصياتها كالزواج والتعليم والعمل... ففي مسألة الزواج مثلا تحرم يامنة من الزواج ممن تقدم لخطبتها ،في المقابل تتزوج أختها الأكبر منها سنا دون استشارتها ودون أخذ برأيها في من تقدم لأختها الأصغر ،و ذلك بحجة عرف العائلة الذي يرى بأن زواج البنت مرهون بزواج أخواتها الأكبر منها سنا .و هو ما يشير إلى الظلم والتهميش والقهر الذي يطال المرأة ،و هو ما يجعل منها كذلك نكرة يفعل بها المركز ما يشاء في مجتمع ذكوري ظلت فيه المرأة مذعنة مستسلمة لواقعها المفروض عليها، من قبل ذلك النظام الذكوري الذي يلخص وظيفتها الرئيسية في إمتاع الرجل والإنجاب وخدمة البيت والزوج والأولاد ،و لا حق لها في إبداء الرأي أو أخذ القرار. وقد استطاع هذا المجتمع الذكوري أن يجعل من المرأة تابعة ومنقادة ومستسلمة لفكرته ونظرته للمرأة التي أوجزنا .يلخص ذلك ما جاء على لسان المرأة ذاتها (خالتي يامنة) في ثنايا الرواية " قالت لي :يا ابنة أختي ،لقد ضيعت ربع قرن أو أكثر بين الكتب وفي مباراة الرجال الفقهاء حول كتاب الله وتفاسيره وحول الشعر ونحوه وبحوره ،لكن هذا كله لم يستطع أن يملأ فراغ الرجل /الذكر في داخلي، يا ابنة أختي، فراغ الرجل شيء مهول أكثر وأعظم من فراغ الإيمان، لا إيمان بالله يكون صادقا يحفظك من عين الشيطان دون رجل يحتضنك ليلا وعند القيلولة .الرجل زلزال "[38] وفي قولها : " قد يقضي الإنسان جزءا كبيرا من عمره خالي القلب والعقل من الإيمان، ولكنه قد يستدرك ذلك في آخر حياته والله في ذلك غفور رحيم، لكن أن تعبر المرأة حياتها بلياليها وقيلولاتها، صيفها وشتائها دون رجل ،فلن يغفر لها أحد ذلك حتى جسدها لن يغفر لها يا ابنة أختي . "[39]

استطاع النظام الذكوري السائد في المجتمع أن يخضع المرأة للرجل ،و أن يجعل حياتها بدونه عدم ،و أن يقنع المرأة بذلك ويجعلها تسوق المبدأ بنفسها، فباتت خاضعة لقهر اجتماعي وحرمان وزواج بالإكراه وتهميش بمباركة من نظام مجتمعي ذكوري يرفضه الكاتب ،و هو ما جعله يعمل على تمرير نسق تعرية الفحل (الذكر) مساهما في هدم مؤسسة السلطة الذكورية ،لينتصر للمرأة في الكثير من المواضع في الرواية رافضا لدونيتها المفروضة عليها اجتماعيا ،نافيا عنها الكثير من الصفات السلبية الملازمة لها مضمرا تورية ثقافية متمثلة في استفحال الذات المؤنثة وبشتى الطرق التي تقود إلى التمرد ضد المؤسسات الثقافية بمختلف أشكالها ،كإمعانها في ثورتها لتشمل التمرد

على المؤسسة الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم التي تمنع وتحرم استقبال المرأة لرجل أجنبي لا يربطها به أي رابط في بيتها ،فضلا عن زيارته في بيته أو التواجد معه في أي مكان دون أن تربط بينهم علاقة شرعية.

وهو ما جسدته بطلة القصة (هديل) من خلال زياراتها المتكررة ومبيتها في بيت ذلك الرجل الخمسيني الأنيق الغامض (في عمر والدها) ،و كذلك من خلال تحدي الحالة اليامنة لفقهاء القرية وأئمتها حيث كانت " تحفظ القرآن من ألفه إلى يائه حفظا لا نظير لها في ذلك تتبارى مع الرجال الحفظة فتغلبهم واحدا واحدا، لم يهزمها رجل في ترتيل كتاب الله أو في الحديث النبوي، وحده فقيه القرية كان يتحاشى التباري معها، ففي كل مرة تطلبه للمباراة كان يطردها من الجامع قائلا إنها على حيضها ولم تكن كذلك في كل مرّة ... " [40] .أو ما جاء على لسان هديل التي قررت أن تعود إلى بيت والدها التي هجرته كرها وهروبا من السلطة الأبوية ،و لكن هذه المرة ستكون عودتها تحديا وانتصارا للذات كما أراد لها كاتب الرواية وفق منظور سردي يتيح للذات الأنثوية أن تستفحل وتشدد الخناق على سلطة الذكر وتبدد سيطرته " وأنا أقرر العودة إلى دارنا الأولى كنت أريد أن أعيد دورة الحياة من جديد. أبعثر ما عشته على مدى ثلاثين سنة وأبنيني من الصفر،أين هو الصفر ؟ ضاع مني ،الصفر هو حقيقة الإنسان" [41] .عودة فيها كثير من التحدي لقيم وعادات المجتمع التي تربت عليها، ستعود لتبحث عن ابن عمها التي كانت تبادله الحب سرًا، ولكن هذه المرة ستفعل ذلك علنا دون تردد أو خوف من أحد. وستلقى معلمها السي عيسى الذي كانت تهابه ولكن اليوم ستلقاه وقد حفظت قصيدة " إرادة الشعوب " للشابي عن ظهر قلب، ستجتمع هذه المرة مع ابنة عمها الزهرة لتتبادل معها الحديث عن فتيان القرية ،و يتناقلان مغامراتهم العاطفية معهم دون روتوش أو تحفظ [42] .و هذا ما شكل خطابا مضادًا ينبئ عن تصاعد نسق الأنوثة/الهامش في الرواية في مواجهة خطاب (الآخر)/ المركز متمثلا في الذكر ،و هي محاولة سردية تهدف إلى تقويض سلطة المركز /الرجل وإلى الانتصار إلى قضايا الأنوثة التي تسعى إلى الانتصار لذاتها .

خاتمة :

من خلال ما تقدم يمكن أن نلخص أهم ما توصّل إليه البحث من نتائج ونجملها في الآتي:

-سعت هذه القراءة إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في رواية " لها سر النحلة " لأمين الزاوي، وكيفية استثمارها في شعرية النص الروائي لا الكشف عن شعرية هذا الخطاب في حدّ ذاته انطلاقا من مسألة مفادها أن إسناد الشعرية إلى المضمرات الثقافية هو في حقيقة الأمر إحالة على السياق العام الذي أنتج التجربة.

- من خلال قراءتنا لرواية "سر النحلة " وجدنا أن هذا العمل مسكون بأسئلة الهوية والتاريخ يتداخل فيه التاريخي بالتخييلي ويتزاوج فيه الماضي الكولونيالي بحاضر الجزائر .وقد توسل أمين الزاوي بهذا الجنس الأدبي " الرواية" ليؤسس رؤيته السردية ويراجع من خلالها بعض القضايا المتعلقة بالهوية والتاريخ والجسد وخطاب الأنا والآخر. وقد قادنا التأويل إلى الوقوف على ذلك من خلال استثمار آليات التحليل الثقافي للنص الأدبي.

- قدّم السارد للجسد صورة شاعرية من خلال ما امتلكه من حس إبداعي يفعّل لغة الحواس، ويفسح المجال للتأويل بتقنيات سردية عالية ذات بعد صوفي يصور الجسد بعيدا عن أسرار الرغبة منسلخا عن الواقعي إلى المثالي ليضعنا المبدع أمام صورتين للجسد، الجسد كمصدر للقوة وسر الأنوثة (جسد أنثوي رغبوي شبقي) والجسد كرمز للقداسة والطهر والنور الرباني. حيث يأخذ السارد من الجسد مذاقه ونكهته ليخرج به من تخوم فضاء الجسد إلى رحاب الكون الجميل، ويتعالق معه مشكلا تلك العلاقة التواشجية لتصبح الأنوثة ذلك الوجود البكر الذي يتدفق نبعه بتلك المعاني اللانهائية، وتتجلى من خلاله صورة الانعتاق والحضور في ذلك الثوب الصوفي الذي أضفاه الكاتب على جسد هديل حين يتداخل نصيا مع التراث الصوفي الذي ارتبط بفكرة الحلول والوصول إلى مقام التجلي .

-ساهمت أحداث الرواية في رسم وتثبيت معالم علاقة الأنا بالآخر إلا أنها لم تتخلص مما علق ويعلق بها من أنساق مضمرة ظلت تنتج خطابات كولونيالية تنزع إلى السيطرة والهيمنة والسلطة كاشفة عن إمبريالية عالمية فصلت الإنسان عن تاريخه وهويته عبر الاكتفاء بتصدير ماديات الحداثة للاستهلاك غير المعقلن وغير الواعي .

-استطاع النظام الذكوري السائد في المجتمع أن يخضع المرأة للرجل ،و أن يقنع المرأة بذلك ويجعلها تسوق المبدأ بنفسها، فباتت خاضعة لقهر اجتماعي وحرمان وزواج بالإكراه وتهميش بمباركة من نظام مجتمعي ذكوري يرفضه الكاتب .

-عمل الكاتب على تمرير نسق تعرية الفحل (الذكر) مساهما في هدم مؤسسة السلطة الذكورية ،لينتصر للمرأة في الكثير من المواضع في الرواية رافضا لدونيتها المفروضة عليها اجتماعيا ،نافيا عنها الكثير من الصفات السلبية الملازمة لها مضمرا تورية ثقافية متمثلة في استفحال الذات المؤنثة وبشتى الطرق التي تقود إلى التمرد ضد المؤسسات الثقافية بمختلف أشكالها .

هوامش:

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ،ط2009،1، ص13

[2] -نفسه، ص14

[3] -نفسه، ص13

[4] - سليم حيولة، الاستراتيجيات القرائية المعاصرة في الواقع النقدي الغربي المعاصر ،مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ،جامعة البليدة، الجزائر ، ع5، جانفي 2016،ص13

[5] - نفسه ، ص13

[6] -عبد الله الغذامي، النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط2، 2001،ص41.

[7] -عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص26

[8] -نفسه، ص26

[9] -عبد الرحمن النوايتي ،السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة، ط1ن2016، ص83

[10] -نفسه ، ص81

[11] -نفسه، ص84

[12] -نفسه، ص80

[13] -عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي، ص63

[14] -عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية ، ص92

[15] -عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي ،ص83

[16] -عبد الرحمن النوايتي ،السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية ، ص93

[17] -تودوروف ن الشعرية، تر شكري المبخوتي، دار توبقال، المغرب، 1988، ص19

[18] -جون كوهين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، المجلس العلمي للثقافة، ط 1975،ص10

[19] -ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1987، ص23

[20] -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ،ط1992،3، ص23

[21] -محمد عدناني، شعرية المضمرات الثقافية في ديوان " رماد هسبريس " لمحمد الخمار الكنوني، مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، ع2015/2،2014، الرباط، المغرب ،ص147

[22] -نفسه، ص147

[23] -نفسه، ص150

[24] -نفسه، ص150

[25] -نفسه ،ص88

[26] -أمين الزاوي، لها سر النحلة، منشورات ضفاف .بيروت ن ط1، 2012، ص13

[27] -نفسه ،ص20

[28] -حياة أم السعد، انشطار الهوية وتبئير الهامش" عمارة لخوص من هجنة الفضاء إلى سردية الرد، العين الثالثة (كتاب مشترك)ن دار ميم للنشر، ط2018،1،ص33

[29] -نفسه، ص32

[30] -الرواية، ص27،28

[31] -نفسه، ص58

[32] -عدنان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية (قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لواسيني الأعرج)، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة ، ع10 ،2014،ص425

[33] -الرواية ، ص73

[34] -نفسه ص104

[35] -نفسه ص142

[36] -نفسه، ص143

[37] -نفسه ص143

[38] -الرواية، ص 163

[39] -نفسه، ص163-164

[40] -نفسه، ص157

[41] -نفسه، ص156

[42] -ينظر الرواية ص156-157

شعر الرؤيا عند أدونيس (بين التشكيل الشعري والرؤيا الصوفية)

Revelation at Adonis (Between poetic formation and Sufi vision)

د. عيسى عطاشي
جامعة عمار ثليجي -الأغواط- (الجزائر)
aissa.attachi@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/12/29	تاريخ القبول: 2019/05/11	تاريخ النشر : 2019/07/15



يشكل **أدونيس** جزءا مهما من شعرنا المعاصر، حيث يعد من الشعراء القلائل الذين جمعوا في مسيرتهم الأدبية بين الشعر والنثر. وإن أهم ما أنجزه على الإطلاق أنه استطاع أن يصوغ مهمة الشاعر بطريقة جديدة، وقد انسجمت كتاباته مع آرائه، ومفاهيمه حول الإبداع. لقد ركز أدونيس في أعماله على الرمز، وتوظيف التاريخ، والأسطورة، والتراث الصوفي، متحررا في استخدام الاستعارة، والمجاز. وكانت تجربته معركة للجمال، والحرية، والتقدم، بجرأة كبيرة، وصراحة عارية.

لقد آمن أدونيس بأن الشعر الحديث "رؤيا"، فتمرد فيه على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفض مواقفه، وأساليبه التي استنفدت أغراضها..

الكلمات المفتاحية : رمز، تاريخ، أسطورة، تراث صوفي، رؤيا.

Abstract :

Adonis makes an important part of our contemporary poetry, for he is considered as one of the few poets who have linked, in their literary journey, between poetry and prose. The most important thing he has ever done is that he has been able to formulate the poet's mission in a new way, and his writings have harmonised with his views and his ideas about creativity.

In his works, Adonis focused on the symbol, the employment of history, myth, and Sufi heritage, and was free in the use of metaphor. His experience was a battle for beauty, freedom, and progress, with great boldness, and naked frankness.

Adonis believed that modern poetry is a "vision," rebelling against the old forms and methods of poetry, and rejecting its attitudes, and techniques that exhausted its purposes.

Keywords : symbol, story, metaphor, mysticism heritage, revelation



مقدمة:

لا ينكر أن (أدونيس) يشكل جزءا مهما من شعرنا المعاصر، وعلامة من علاماته، يتفق على ذلك المؤيدون والمعارضون لشعره؛ فقد أحدث هزة في القصيدة العربية منذ صدور ديوانه الأول، وظلّ بعد ذلك موضوع جدل لا ينتهي بين عدة أجيال من النقاد والقراء، على اختلاف أعمارهم.

يعدّ (أدونيس) أيضا من الشعراء القلائل الذين جمعوا، في مسيرتهم الأدبية، بين الشعر والنثر، حيث تناول قضايا الشعر المطروحة على ساحتنا الشعرية، وحدّد، بشكل موضوعي، صراع تيار الشعر، الذي ظلّ قائما طوال النصف الثاني من القرن الماضي، وامتد إلى وقتنا الحاضر، كما حاول – في الوقت نفسه – تصحيح بعض ما نقل عن تحرير القصيدة، وتطويرها، وعلاقتها بالتراث الشعري العربي، سواء أكان ذلك في أوزانه، أم لغته، أم قضاياه.

ولعلّ أهمّ منجزات (أدونيس)، على الإطلاق، أنّه استطاع أن يصوغ مهمّة الشاعر بطريقة جديدة، عندما وجه الشعر إلى محاربة تلك الأفكار والقناعات، والأوهام المتحجّرة؛ فمن النادر أن يعثر على شاعر انسجمت كتابته الشعرية مع آرائه، ومفاهيمه الأولية حول الإبداع، مثل أدونيس، ممّا يدلّ على أن الوعي الفني قد أملى عليه أن يرصد كلّ حراك شعري يصدر عنه، عبر كلّ ما كتبه في النقد، عن رؤيا معينة، وموقف محدّد، شمل مجمل تجربته الإبداعية، والحياتية أيضا.

تبدو قدرة شعر أدونيس على تلبية العمق المعرفي، والوجداني للإنسان العربي الحديث، الذي تشبع بالفلسفات، واستوعب التاريخ الإنساني، والرصيد الثقافي، والأدبي العالميين، بوسائل تعبيرية جديدة، كان أساسها الرمز، وتوظيف التاريخ، والأسطورة، والتراث الصوفي، وتحرّره في استخدام الاستعارة والمجاز خارج حدود البلاغة، والتقليد العربي، وهذا ما يتيح للقارئ حرية أكبر في التأويل و التخييل على حد سواء.

ولا شكّ أنّ نصوص أدونيس غنية ومشحونة بالخبرة، والتجربة على نحو تتحدّى فيه ثقافة القارئ، ووعيه، ورغبته في الحصول على اللذة، والمعرفة، حيث لا يتشكل فضاؤها، في هذا الإطار، إلا عبر تنظيم نوعي لشبكاتها النصية، يستوعب أدبيتها في الاستخدام الفريد للغة، وأسلوبية التعبير، وخلق الرموز، ورسم حركة الدوال، ومن ثم، الوصول بالتشكيل إلى أبلغ وضع جمالي ممكن[1].

إننا نقف أمام تجربة فذّة، خاض صاحبها معارك الجمال والحرية، والتقدّم بجرأة كبيرة، وصراحة عارية، متمسكا بأفكاره، ومبادئه، ومواقفه؛فقد هاجم (أدونيس) كلّ النماذج التي وضعت خطوطا حمراء، ولم تتجاوزها، ولم تسمح لأحد بالخروج على نظامها، ومن هنا،فقد مثّل شعره قطيعة مع المرجعيات السياسية، والأخلاقية، والتراثية، التي تعتبر نفسها مصدرا أحاديا؛ يحتكر المعنى، ويهيمن على الحقيقة، ومعيارا ثابتا؛ لا يمكن الخروج عنه.

أدونيس والقصيدة الرؤيا:

لقد تشكلت رؤى لدى الشاعر العربي المعاصر، وهو يعيش واقعه المرفوض، يتداخل فيها الرفض، والرغبة، والحلم، ويطغى فيها تجاوز الواقع، بعد تجربة عميقة، عاشتها ذات المبدع، التقت فيها أعماقه بأعماق الحياة، يتفاعلان، فيخصّب أحدهما الآخر، ليمدّ الشعرُ الحياة في "الرؤيا" التي تضيء خفاياها، ويستمدّ منه العناصر الحيّة لبناء عالمه[2].

لقد أضحى الشعر الحديث "رؤيا" مثلما آمن بذلك(أدونيس)، بعدما صبغ ببعد فكري، إنساني، إلى جانب بعده الروحي، إذ يمكن – حينذاك – أن نعرف الشعر الحديث بأنه:"الشعر الرؤيا".والرؤيا– بطبيعتها – قفزة خارج المفاهيم القائمة، وتغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث – أول ما يبدو – تمردا على الأشكال، والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه، وأساليبه التي استنفدت أغراضها.

و"القصيدة الرؤيا"– على حد تعبير خالدة سعيد– قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون، أو رؤية جديدة للوضعية الإنسانية، تفترض إبداعَ منظومة من القيم، والعلاقات، عن طريق خلق رموز، أو صور، تخترق الانقطاعات الراهنة، بجذورها النفسية، والتاريخية، والكونية، كما تنهض بالخاص إلى شرفة العام. إنّها نوع من اكتشاف العالم، ومن فتح آفاق جديدة. فكما أن العلم لا يخترع الطبيعة، ولا يخلق خصائص العناصر من عدم، ولا يمكنه أن يكون مجرد وصف وتسجيل، وإحصاء، وإنّما هو تأويل، وتنظيم، واكتشاف، ينتج عنها إبداع علاقات، كذلك هي "القصيدة الرؤيا"[3].

شعرية "الرؤيا"، ومصادر تشكيل النص:

لقد حاولت الرؤيا الحديثة للشعر أن تبحث عن مادتها في رموز تمتزج بها من خلال اللامنطقي، واللامعقول أحيانا، ولكن، لا شيء كالرمز أو الأسطورة كفيل بتجسيد شعرية الرؤيا.

فقد كان أدونيس، والبياتي، والحاوي، في أفضل إنجازاتهم، يستثمرون رموزهم الشخصية من عمل إلى آخر، ويقيمون بينها من الوشائج النامية، ويجْرون على سياقها الموروث من التغييرات ما يجعلها فنية، درامية، تعبق برائحة أسطورية آسرة، فإذا هي تجربة فذّة مكتفية بنموها الجديد، في تربة مغايرة: تربة الشاعر، وحقل رموزه، وأساطيره الشخصية[4].

ولا شك في أن للتوظيف الأسطوري دوره الفاعل في تفعيل التجربة الشعرية المعاصرة، التي وجدت عزاءها بالارتداد إلى الأسطورة، للهروب من ارتكاسات الحاضر، وأزماته، وانكساراته المتتالية،كون الأسطورة ليست مجرد حكايات تؤلف عمدا، بل هي تعيش – بالضرورة – في عقل الإنسان، تقدّم له الحلول، وتعبر عن أوضاعه الاجتماعية، وقيمه الخلقية، فضلا عن عوالمه النفسية، والذهنية الكامنة. "ومن هنا، تكمن أهمية الأسطورة في توسيع فضاء القصيدة الدلالي، بانفتاحها على مؤثرات دلالية تحكي الواقع، وتحايث عالم المثال (العالم الخارق)، الذي تجسّده الشخصيات الأسطورية"[5].

صوفية النص الأدونيسي:

إنّ النص الحداثي شبيه بالنص الصوفي، لا يستمد شعريته من قانون قبلي، كالوزن، أو القافية، بل من منبع الروح، ومن تفجر لغتها الإشراقية، ومن انثيالها الطليق، المتناقض كالحلم. إنّ النص الصوفي، والنص الحداثي، كليهما، ينطلقان غامضين، كثيفين، فاتنين، من النبع ذاته[6]، حيث تكون مهمة الشعر: "خلق أسطورة الإنسان"[7]، كما يقول (سارتر)، حينها يغدو الشعر تجلّيا لتوتّر حاد بين الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم الآن، والمكان الآخر[8].

ولعل إشارة(سارتر) السالفة قد يمكن تمثّلها في شعر أدونيس، إذ لا يزال الشاعر عاملا على إدامة حياة الأسطورة، وإعادة خلق الإنسان، عبر أساطيره القديمة، ورموزه الدينية. فكلّ إعادة خلق تتضمن – في الوقت نفسه – الاستمرارية، والاحتجاج، والإضافة.ذلك الذي نستشفّه في لفتة شعرية رؤيويةأدونيسية:

".. سلاما للفساد الخالق

الأليف كأنه الهواء

المؤسس.. كأنه البدء..

سلاما لوجهي

يتبع فراشة النار.."[9]

حيث يبرز اختلاف مفهوم الخالق عن سياقه الديني، الذي يمثل الكمال، والجمال، فتنكسر الصورة في هذا المشهد الشعري، ويتحوّل الفساد إلى خالق أليف، كأنّه الهواء، والكلمة هي البدء، إنّما – هنا – يشابهها الفساد المؤسس. ويتابع الشاعر إلقاء السلام، وهذه المرة على وجهه الذي حلّ محلّ "الفساد"، المقترب، كالفراشة، من النور "النار"[10].

ويتساءل أدونيس عن الإله الذي يعبده جيله، في قصيدة "الفراغ"، فيقول:

".. لمن جيلنا يحرق البخور.. لمن يسجد

وأي إله ترى يعبد.." [11]

متسائلا عن هوية هذا الجيل، وقيمه التي يهتدي بها، وما الغاية التي يسعى لأجلها في حياته، إنه جيل الفراغ، والعقم. يقول أدونيس:

".. لمن ينتمي، ويشدّ يديه اعتدادا

ويحيا له صيحة وجهادا

لمن فصّل اليوم ليلا وشمسا

وسوّى له العمر آنا وأمسا

لمن يتربّى.. لمن يكبرُ

تكاد على عقمه الآلهه

تعاف قرابينه الوالهه

وتركلهم واحدا واحدا

وتكبر عنهم، وتستكبرُ.."[12]

أدونيس والمتن الصوفي:

يكاد يكون من نافلة القول، عند الخوض في قضايا الحداثة الشعرية العربية، التأكيد على أن للرؤيا الصوفية تأثيرا كبيرا على النصوص التي تحتويها،خاصة في تعالقها الشديد مع نصوص صوفية بالأصل،استطاع الشاعر أن يتناصّ معها. والحضور الصوفي في شعر أدونيس لا يقتصر على مشاهير

الصوفية على شاكلة "النفّري"، و"ابن عربي"، بل يشمل غيرهما من أعلام التصوف، ناهيك عن المذاهب والأفكار الصوفية.

وقد لاحظ (محمد بنيس)،عند مناقشته لقصيدة "هذا هو اسمي"، أنّ النص الديني يشكل النص الغائب في نص (أدونيس)، ابتداءً من عنوان القصيدة، التي له صلة بالقرآن، وبأسماء الله الحسنى؛ إذ تتحوّل الأسماء الكثيرة إلى اسم واحد، وهو تحوّل يتدخّل فيه قانون الحوار النصي، الذي أساسه القلب، والنفي، والتعارض، وحتى المحو[13] .كما أنّ الدلالات التي تحملها سيرة "مهيار الديلمي"،التي تحوّلت – عند أدونيس – إلى " أغاني مهيار الدمشقي"، قد تفاعلت مع غيرها من المتناصات، منسربة في شبكة العلاقات الدلالية للديوان، مؤدية وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى[14] . حاول (أدونيس) أن يجد الحرية الحقيقية للإنسان، التي تكفل له إنسانيته. إنها حرية الرأي والفكر، حيث يمكنه أن يقول ما يريد، وما هو على اقتناع به، دون الرضوخ إلى أي سلطة، مهما كان نوعها. لذلك نراه يحمل على فكرة الألوهية، كونها – في نظره – عقبة كأداء، تحُول دون تأكيد الإنسان لذاته حين سيطر الإحساس بعدمية الوجود على الشاعر، فإذا به يقرّر الهروب من الآلهة، ومن نقيضها. يقول في قصيدة "حوار":

".. لا الله اختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عيني

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء..."[15] .

إنّ تنكر "مهيار" للآلهة، والشيطان هو – من جهة – خطوة أولى وضرورية للإحساس بحرية القرار، وهو – من جهة أخرى – ثورة على ثنائية الخير والشر، التي سيطرت على الفكر الإنساني مدة طويلة من الزمن، مما دعا مهيار لتبني قيم جديدة كفيلة بأن تنقذه من تيهه وخوفه[16] . ومادام (أدونيس) صاحب مشروع حضاري جديد، فقد انطلق يخلق نوعا جديدا هادما لكل قديم مألوف، ولكل ما له علاقة بالماضي، وبالتراث، بعدما وجد أنموذجه الرؤيوي، وضالته الشعرية في صوفية "النفّريّ". يقول:

".. أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

(دروبي أنا أبعد من دروب

الله والشيطان).."[17].

يعترف (أدونيس) مندهشا أمام (النفّري)، وتجربته الصوفية الرائدة:

".. لا أعرف كيف أصف دهشتي، حين قرأته. أعرف أنّني شعرت، وأنا أقرأه، أنّ لِما أقرؤه فعلَ القتل: قتلَ معظم الشعر الذي سبقه، ومعظم الشعر الذي أتى بعده، هكذا أدركت أنّني أمام شاعر عظيم.."[18].

لقد اتّجه كلّ جهد (النفّري)، في "المواقف"، إلى تحطيم اللغة، ومن هنا، يضبط التأويل الأدونيسي، في كتابة (النفري)، ثلاثة أسس نظرية، لها وشائجها مع بعض مستويات تنظيره السابق للقصيدة الجديدة. وهذه الأسس هي:

أ= أسبقية التجربة،وأولانيةاللاشكل:

حيث يذهب (أدونيس) إلى أن الشكل عند (النفري) ليس "صيغة كتابة، وإنّما هو صيغة وجود"، أي إنّه "وعد ببداية دائمة"، لذلك، "لا ينطلق النفري من أولانية شكلية، بل من أولانية اللاشكل"[19]. وتجربتها لكيانية هي "من طور يتجاوز الكلام"، وبالتالي، يتجاوز طور الشكل[20]".

ب= خلق اللغة الشعرية اللازمة

إنّ(النفّري)، وهو يكافح لأجل "بسط كلماته كمائنَ وأَشراكًا لالتقاط عالم غائب"[21]، إنّما "يكافح اللغة من حيث إنّها شكل"، وهو كفاح يجعل اللغة – باستمرار – ملغومةً، محوّلةً عن عاداتها،إذ يبدو (النفري) مخاطرا، يتقدم من المجهول[22]، من خلال كتابة لم "تأبه بتاريخ اللغة قبلها، ولا بأنظمتها، وأشكالها،ومن هنا، فقد عاشت، وخلقت خصوصيتها وحدها"[23].

ج = تعدد المعنى وانفتاح النص:

لا تتّجه ضديّة (النفري) إلى المخاطرة باجتراح "ما لا يقال"[24] فقط، بل إلى تغيير مقاييس تقييمه أيضا؛ فلم تعد قيمة القصيدة عنده كامنة في "وضوح المعنى، واكتمال الشكل"، بل في

كونها "توحي بأكثر من معنى، وفي كونها لا تكتمل، بل تظل مفتوحة"، باعتبارها "نقطة انطلاق لا نقطة وصول"[25].

بهذه الأسس، تكون كتابة (النفري) كتابة من يختار المجيء من المستقبل[26]، وهي كتابة سترقد زمنا طويلا، لتجد في حفر معاول (أدونيس) ما يبعثها من رقادها.وإنّنا لنجد في تصوف أدونيس انفتاحا، واتحادا بالتراث الصوفي، إذ يأخذ منه الاستبطانية الرمزية، ليستحدث، من خلال توظيفها، ما يثري لغته، ويجدّدها. فالصوفية تعني – بالنسبة إليه – استشفاف المجهول، واكتشاف ما يختبئ وراء هذ الستار الكثيف، الذي هو الواقع اليومي الإلف. يقول

".. واليوم لي لغتي
ولي تخومي، ولي أرضي، ولي سمتي.."[27]

فكيف توصّل الشاعر إلى هذا، وأين استكشف هذه اللغة؟ لذلك، يواصل قائلا:

".. قلت لكم: أصغيت للبحار
تقرأ لي أشعارها– أصغيت
للجرس النائم في المحار.."[28]

ثم يستكمل رحلته الاستكشافية، في حركة تمزج بين التصوف والواقعية:

".. صليْت
وشوّشت حتى الحجار
وقرأت النجوم
كتبت عناوينها، ومحوت
راسما شهوتي خريطة
ودمي حبرها
وأعماقي البسيطة.."[29]

يقول (عز الدين اسماعيل)، معلقا على هذه اللغة الأدونيسية: ".. فلغته جديدة وبكر؛ لأنّها تجتمع منها، لأول مرة، كلّ أبعاد التجربة الواقعية – إذا صحّ التعبير–. إنّها تتولّد نتيجةً للحفر والتنقيب في سراديب الواقع، إنّها تتجاوز الوجود إلى أعماقه، وليست الكائنات، والظواهر الكونية في منظور الشاعر، إلا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلي للغة"[30].

إنّ جمالية التصوّف تقوم على التناقض، أي: إنّ الشيء لا يفصح عن ذاته، إلاّ في نقيضه (...) وهكذا، تتلاقى، في وحدة تامة، الحركة والسكون، والحقيقة والخيال، والغريب والأليف، والوضوح والغموض، والداخل والخارج، وهي واحدة من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية[31].وأدونيس – نفسه – استظهر هذه السمة الجمالية الصوفية في التعبير الشعري، معتمدا عنصر "الإشارة الايحائية" لهذا (الما- بين). يقول:

".. مزجت بين النار والثلوج

".. لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجاره

أغيب

استقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشاره.."[32]

لقد استشرف (أدونيس)، من خلال قصيدته، قول (النفري)، من فصل"المواقف": "..**وأوقفني في الرحمانية، فقال: لا يستحق الرضا غيري، فلا ترض أنت، فإن رضيت، محقتك.."**[33]. والقصيدة تنويع على مقولة النفري الشهيرة: "**إذا اتسع المعنى، ضاقت العبارة**".

صوفية أدونيس من خلال تجربة: "مفرد بصيغة الجمع":

تكشف التجربة في شعرية الحداثة، عن أشكال تعبيرية متعدّدة تلغي الذاكرة، وهي لا تحيل إلى أي شيء، بل تحيل إلى ذاتها فقط. ومن ثم، كان تشكّل "القصيدة الرؤيا" يعني: تحوّل الشاعر إلى راءٍ في تعامله مع العالم. وبذلك، تصبح كلّ "رؤيا" هي تغيير لنظام الأشياء، وتحويل لعلاقات الأشياء. ومن بين النصوص التي تمثل ذلك قصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، التي يوحّد فيها ما بين الرؤيا والفعل، ويسجل سيرته الذاتية في نص شعري يجسد معاناة عصره .

إنّ الرؤيا الصوفية تتسلّل إلى هذا النص من خلال العناوين التي يستخدمها، وهي متعدّدة؛ لأنّ النص يتحوّل إلى جسد لا شكل له. وعند قراءة "مفرد بصيغة الجمع"، نكتشف أن أدونيس يقوم بكتابة تاريخه الشخصي، من خلال ثلاث علاقات مركزية، أهمها العلاقة الثالثة، وهي: اللغة، الكتابة، الشعر. هنا تصل المعاناة ذروتها، حيث "العلاقة باللغة هي علاقة صراع"[34]، وهي خلاصة تجربة أدونيس الصوفية. وقد نلمس هذا الطرح، في تحديد (أدونيس) لعلاقته بالصوفية، وخصوصية محتواها، حيث يقول:

"تخلو صوفيتي من المحتوى الديني. إنّ الله– بمعناه الديني – لم يعد يتكلّم، وإنّ اللامرئي قيل مرة واحدة، وإلى الأبد، غير أنّاللامرئي، في صوفيتي، يتكلّم دوماً، وعلى نحو لانهائي. فكلّ مبدع – إذًا – إنّما هو متنبئ، وعلى نحو لا نهائي، لهذا، ليس في صوفيتي، فرق بين الكائن الإنساني، وبين ما يسمى: الله، حيث نبلغ – هنا – حالة من الوجد، تصلنا بجوهر الكون، متجاوزين كلّ الحجب، وكلّ العوائق المادية. ويغدو المرء في تلك البرهة، واحداً مع الله، و[هو] ما يمكن تسميته بالاتحاد، أو وحدة الوجود(...)إنّالله، بما هو معرفة، يتجاوز كلّ الخطابات، وكلّ النظم. إنّه متجاوز لكلّ وحي؛ لأنّه اللامتناهي، المنفتح دائماً، وأبداً، على لا تناهٍ أعظمَ"[35].

ويقول في مكان آخر:

"منذ البداية، شدّدت في مقدمة "الصوفية والسوريالية"، على أنّني أفصل – كلياً – بين الصوفية معتقداً، والصوفية منهجاً، في المعرفة، والكتابة، وفي العلاقة بالعالم (...) ولئن كان (رامبو) يشترك مع (النفّري)، كمثلٍ آخر، في خصائص رؤيوية، وتجريبية، وكتابية كثيرة، فإنّ ذلك لا يعني: أنّ (رامبو) أصبح صوفياً، وأنّ(النفّري) أصبح رامبوياً (...) ما قلته هو: أن الطاقة الشعرية التي حركته، لم تكن نابعة من (ديكارت)، أو من العقلانية الأوروبية، أو من الانقلاب الصناعي. كانت – بالأحرى – تنبع من أفق آخر، هو ما سميته: الصوفية*، لانعدام كلمة أخرى، أكثر إفصاحاً، ودقةً.الصوفية، بوصفها منهجاً، أو طريقة في رؤية العالم، لا بوصفها "ديناً"، أو "معتقداً"، وهو أفق الحلم، والخيمياء، والسحر، والرؤيا، والحدس، والكشف، والشطح...الخ، مما يناقض المنهجية العقلانية الغربية، التي كانت سائدة آنذاك"[36].

هكذا تحيا القصيدة في زمنين: الزمن الأسطوري الصوفي، في المستوى الأول، والزمن الكتابي في المستوى الثاني، وهذا الزمن يبحث في حركة اللغة، وبذلك يصبح زمن الكتابة في القصيدة، هو النص بعناصره المختلفة، وفي علاقاته الداخلية. إنّه الغرق في أدغال الكلمات، وعناصر الإيقاع، دون اكتشاف الدلالات.والشاعر يغالب اللغة؛ يفرغها من المعاني المكرورة، ويشحنها بدلالات جديدة، في إطار الكتابة الشعرية الجديدة. قال أدونيس:

" أسكن في هذه الكلمات الشريده

و أعيش ووجهي رفيق لوجهي"[37]

والشاعر، في نصه، يجبر اللغة على استعادة عذريتها:

"أمحو وجهي – أكتشف وجهي

أيتها الأبجدية البائسة

ماذا أستطيع بعد أن أحملك"[38]

وتبقى القصيدة مجموعة محاولات لكتابة نص قد لا يأتي؛ فالشاعر يعيش لحظات الوجد، لحظات التجلّي، ينكسر فيها الفعل، ويعيد تشكيل نفسه:

" لا أكتب

لماذا كلما أوضحت ازددت غموضا؟

لا أكتب

أنا المرض و الكتابة سريري"

ويواصل قائلا:

"لا أكتب

أتحد بقشرة النهار

لأكون الصورة الشكل

لمعنى

هو الموت حقا.."[39]

إنّ قصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، تؤكّد أنّها نص ليس له احتمالات، أو صيغ جاهزة، فهو نص يقوم – أساسا – على الحركة، ويكسر الثبات، ويفتح التناقض المعين على تأويله، لذلك،

تقودنا القصيدة إلى لحظة الانشطار، ثم الانفجار، ومن ثم، تؤسس القصيدة إيقاعها الخاص، من داخل حركة الفعل"[40].

تجربة الجسد في صوفية أدونيس:

ظلّ الجسد – بمفهومه الحسي الايروسي والفكري، والثقافي، والحضاري – هاجسا ملحّا عند الكثير من المبدعين، والمفكرين، والعلماء، والمثقفين، لما ينطوي عليه من أهمية بالغة في الحياة والثقافة معا، وتعدّدت بذلك سبل التفكير فيه، والنظر إليه، ومقاربته، وفحص مفهوماته، وتشكيلاته، بناء على طبيعة هذه الموضوعة، وحساسية المرجعية الفكرية، والثقافية، والاجتماعية، والتاريخية، والحضارية، التي تكوّنها. وربما يكون الجسد – في ظل المعرفة الحديثة – قد اكتسب حضورا أكثر قوة، وسطوة، على صعيد القراءة والبحث.

يعاين (أدونيس) الجسد بوصفه حالة إنسانية كلية، وشاملة، تتجاوز حدود الفتنة الحسية أو المعنى الجنسي الضيق،الشائع؛ إذ الجسد – كما يرى أدونيس – خلاصة كونية، بحيث إذا ".. **كنا نكْتنِه الكون وأسراره بالعقل، فإننا نحسّه ونتذوّقه بالجسد، هذا هو الأكثر غنى.. إنّه الحياة في نبضها الأعلى، وفي حضورها الأكثر بهاء، وإنسانية. يجب تدمير جميع القيود التي تشوّش، أو تعرقل هذا البهاء**"[41].

يدعو (أدونيس) صراحة إلى تحرير الجسد من أي سلطة تعوق تفتحه، وانفتاحه، وانطلاقه، وتعبيره الحرّ عن خطابه.ويفعّل (أدونيس) مفهوم الجسد تفعيلا كونيا، يتضمن فيه مفهوم الحب، ويستوعبه، ويغنيه[42]، وتتحدّد معا لم المرأة في أثنائه،من حيث هيإحدى أهم مفاتيح المعنى الأدونيسي في تجربته الشعرية، فهي توحي بالجسد – في التفكير الايروسي –وترتقي – في الفهم الأدونيسي– إلى مصاف أن تكون شعرا خالصا، حيّا، على النحو الذي لا يمكن مقاربة شعر أدونيس من دون ولوج فضاء (المرأة الشعر)[43].

تبدو أهمية التجربة الصوفية لدى (أدونيس)، في كونها تطرح مسألة الحرية، ومسألة العلاقة بين الذات والآخر، وبين الإنسان والله. فالدين يكون إلهيّا، بقدر ما يكون حراًّ، وبقدر ما يؤسس للحرية في جميع الميادين.وعلى ضوء هذه القراءة، يرفض (أدونيس) أن تحقر الممارسة الدينية جسد الإنسان؛ فليس الجسد في جانب، والروح في جانب آخر؛ لأنّ الاثنين وحدة متكاملة، والحياة الإنسانية تتجلّى فيهما معاً.

"في صوفيتي، تعطى الأهمية المباشرة، والقصوى للجسد، بوصفه مثولا متصلاً مباشرة بالأشياء، وبالعلم، وبالنور. من أجل بلوغ اللامرئي؛ أي: الله.لابدّ من المرور بالجسد.وأؤكد على الجسد الأنثوي، لأنّ العالم الذي لا يؤنث، لا يعول عليه"[44].

فللتصوّف علاقة وثيقة بالجسد، من منظور (أدونيس)، يقول: **".. الفعل الجنسي هو سر الكون، ويلتقي بالفعل الجنسي ما يسمى (المادة) بما يسمى (الروح). وليس بوسعي أن أرى (الجسدي)، خارج نطاق (الروحي)، إذ نحن لا نمارس الحب بالجسد، وإنّما بالروح، ما دمنا بشراً، وما دام الكائن البشري جسداً، وروحاً في آن معاً.."**[45].

والكلام عن الجسد نوع من إعادة إنتاجه، نوع من اللقاء – ثانية – بماض ظلّ التراث الشعري التقليدي فيه يبحث عن تأسيس شعريته على المعرفة الدينية، ومن ثمّ، طرد الجسد الإنساني إلى العالم الحسي مصدر الوهم والخطأ، بل مصدر الخطيئة[46].يقول (أدونيس):

"ابتدأ تدمير الجوهر الإنساني مع الانقسام إلى جسد وروح (...) وأنا أقف ضده بكلّ حزم. هناك انقسامات أخرى، على غرار ما يسمى: العقل والقلب، ولكنّ الكائن الإنساني – في رأيي – هو كلٌّ لا يقبل الانقسام؛ فالحقيقة (...) إنّ العقل يمرّ من خلال القلب، والقلب من خلال العقل"[47]. لقد بلور (أدونيس) شعرية الجسد، في إطار التمرد الأقصى على الشعريات المعرفية، والدينية. يقول:

"لا شك أنّ وظيفة الجسد الذاتي الرئيسية، هي: أنّ الجسد هو الذي يدرك، وأنّني لست أمام جسدي، وإنّما في جسدي، أو– بالأحرى –: (أنا = جسدي).."[48]. إنّ الجنس عند (أدونيس) هو الاتصال، بل هو أعمق نوع من أنواع الاتصال؛ لأنّ الرجل يجد في المرأة نبعه، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه، إنّه يجد جزأه الآخر، الجزء الضائع. والجنس اكتشاف، حين يغرق الرجل في جسد المرأة، فهو – في الواقع – يكتشف. هذا الاكتشاف هو ما يمنحه حريته والإحساس بكيانه المتحرّر من كلّ مرجعية. يسهم (أدونيس)في البلورة الحداثية لشعرية "الجسد–الذات"، إذ الذات – كلّها – جسد، ولا شيء غير الجسد، الجسد كلّه يفكر، والوعي في مجموعه، بل لابدّ من إعادة تفسير الفكر المنطقي نفسه، بوصفه رمزاً، أو عرضاً من أعراض حالات جسدية معطاة بعامة، والجسد هو مقر فكر لا شعوري، يقود أحكام القيمة. والمتأمل في خطاب (أدونيس)، يتأكد له أنّه ينظر إلى النص (النص الشعري)، على أنه جسد. يقول:

".. فهم الجسد على نحو حاسم، يتناقض مع الجسد ذاته. أنا أرى بأن الجسد – إنسانيا – يظل عصيّا على الفهم فهمًا نهائيا؛ فالجسد هو الظلمة، هو المجهول، هو الليل.إنّ جسداً إنسانيا ينتظر دوماً التعرّف، ينتظر اكتشافه؛ لأنّ بوسعه أن يولد كلّ يوم من جديد، فهو لا يولد مرة واحدة، وإلى الأبد، بل إنّه ولادة جديدة مستمرة، حتى في مرحلة الشيخوخة.."[49].

ويوضّح هذه الفكرة أكثر بقوله:

"الجسد، بالمعنى الكلي، هو (الإنسان)، وأركز – هنا – على جسد المرأة الحبيبة (العشيقة). فمن المستحيل أن يكتشف – بشكل نهائي – جسد امرأة (...) جسد المرأة حضارة بكاملها. التاريخ كلّه موجود فيه، بتقاليده، بعاداته، وبميولاته(...) ذلك أنّ هناك جوانبَ– دائماً– خفية في جسد المرأة (...) نكتشف جسد المرأة كأننا نقرأ كتاباً (...).فلجسد المرأة طبقات مثل النص الشعري العظيم، تدخل في طبقة، فتتكشّف لك طبقة ثانية، وهكذا.." [50]

وتدعم، ما نذهب إليه، نصوص أخرى لـ (أدونيس)، يتوق فيها إلى الاتصال الجنسي باللغة، والكتابة، والإبداع. يقول:

"ما اعتقدت – يوماً – بأنّ الجواب عن مشكلاتي العاطفية والجنسية، يكمن في ميدان الحب، أو في صلات العشق. وإذا كان هناك من جواب في ما يخصني، فلا يمكن أن يكون موجوداً إلا في ميدان الكتابة والفكر. ولو أنني خيّرت بين الكتابة، وعيش قصة حب مع امرأة فائقة الحسن، لاخترت الكتابة دون أي تردّد (...) ما من شيء يعبر عن وجود أكثر من الإبداع، والخلق"[51].

يؤمن (أدونيس) بأنّ "الفكر الخلاّق" متعة لا تتّحد في الذهن وحده، وإنما تشمل الجسد"[52]. ويربط (أدونيس)، في هذا السياق، فعل الكتابة بفكرة المحو لدى الصوفية، ويعبر عنها، هنا، وفي أماكن أخرى من كتاباته، بـ"الموت"، وكذلك بـ"الفراغ"، وهو لا يفصل كلّ ذلك عن الحب، والجنس، والعشق الإنساني.ففي المفهوم الصوفي، وفي نظرة المتصوفة للمرأة، يقول:

"جسد المعشوق أشبه بنور ساطع وسط الظلمة. هذه المرأة – النور– إنّما هي غاية، ووسيلة للإحساس، على نحو أعمق، لفهم سرّ الكون حق الفهم. وسرّ الكون هذا، لابدّ أن

يكون إنسانيا؛ لأنّ جوهر الكائن الإنساني، إنّما هو تجاوز تناهيه؛ فالإنسان متناه، ولكنه لا متناه في تناهيه، فهو يتجاوزه على الدوام. وهاهنا، نعثر على سرّ الفعل الجنسي، وسرّ الحب (...) فعل الحب يعني: التوحّد مع الكون عبر الجسد، إنّه يعني: التوحّد مع جوهر الكون.."[53].

خاتمة:

لقد آمن (أدونيس) أن هدم "الأصل"، يجب أن يمارس بالأصل ذاته، خصوصا، في مرحلة لا زال يبحث فيها العرب عن حداثة عربية متأصلة. ويبقى هذا الإيمان ركيزة أساسية؛ كون هدم التصورات، والمفاهيم القديمة التقليدية، لا ينبغي أن يكون من خارج التراث، حتى لا يتحوّل – في مجال التجريب – إلى تصورات، ورؤى لا علاقة لها بالبيئة الثقافية العربية؛ بوصف بنية الهدم تتضمن – في أساسها –: البحث عن تأسيس تصورات جديدة، لا تبدأ من فراغ، وإنّما تقوم على أسس الماضي، ومخلفاته. وهي – في إحدى أبعادها– تقييم للتجربة التي تقدّمتها، وأفادت منها، وجاوزتها.فإذا كان العقل العربي وليد التديّن، والتساؤل، فعليه أن يتخلّى عن هذه الممارسة، قصد مساءلة المعرفة التراثية.

ولا يفوتنا، ونحن نختم الحديث عن صوفية (أدونيس)، أن نعود، لنحصر رؤيته الشعرية في النقاط الآتية:

– تأكيد صوفية (أدونيس)، على التجربة الشخصية الخاصة، وما ينجم عن ذلك من تمحور حول ذاتيةالوجود الشخصي، وجوانيته.

– ينظر (أدونيس) إلى التجربة الصوفية الأصلية، على أنها من جنس التجربة الشعرية، وهي تجربة معرفية، تذهب بنا إلى أبعد من الحقائق التي يمكن أن توصلنا إليها عقولنا، وحواسنا.

– تحرّر كلا التجربتين من الفهم العادي للعالم، والنظرة التقليدية إلى الأشياء، ومن اللغة التقليدية، ونحوها، ومنطقها.

– القراءة الصوفية للتراث الديني، أتاحت لـ (أدونيس) قراءة جديدة للتراث الأدبي، والفكري، والسياسي، كما أتاحت له نظرة جديدة إلى اللغة، بوصفها أداة كشف.

– يتماثل موقف (أدونيس) مع موقف الصوفي؛ إذ هو موقف مجسّد لفكرة "وحدة الوجود"، إنّه موقف يلغي أيّة إمكانية لتجزئة الحقيقة.

– يؤمن (أدونيس) بأنّ "الفكر الخلاّق" متعة لا تتّحد في الذهن وحده، وإنما تشمل الجسد، بوصفه حالة إنسانية كلية، وشاملة، تتجاوز حدود المعنى الجنسي الضيق ، إلى كونه خلاصة كونية، بحيث يغدو فعل الحب توحّدا مع الكون عبر الجسد، إنّه يعني: التوحّد مع جوهر الكون.

هوامش:

[1] -محمد صابر عبيد، الفضاء الشعري الأدونيسي- سيمياء الدال وابتكار مفاتيح المعنى، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط.2، 2012، ص: 30.

[2] – أحمد زكي كنّون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص:101.

[3] – خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي)، دار العودة، بيروت، ط.2، 1982، ص: 190، وما بعدها.

[4] – علي جعفر العلاق: حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2003، ص: 68.

[5] – عصام شرتح: فضاء المتخيل الشعري (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية)، دار الينابيع، دمشق، ط.1، 2010، ص: 14.

[6] – علي جعفر العلاق: حداثة النص الشعري، ص: 44.

[7] – جان بون سارتر: ما الأدب، دار غاليمار " أفكار باريس"، دار الآداب، بيروت، ص: 97.

[8] –كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص: 103.

[9] – أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، ط.2، 1971، ص: 217.

[10] –كامل فرحان صالح: الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي،دار النشر : دار الحداثة للطباعة والنشر، 2004،صص:290،291

[11] – أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيرت، 1971، 1: 233.

[12] –المصدر نفسه، 1: 233.

[13] – محمد بنيس: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 1996، 3: 193، 194.

[14] – جابر عصفور: رؤى العالم، المركز الثقافي العربي (عن تأسيس الحداثة في الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2008 ص: 272.

[15] – أدونيس: ديوان أغاني مهيار الدمشقي، ص: 48.

[16]– آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2007، الصفحات: 198، 200، 201.

[17]– أدونيس: ديوان مهيار الدمشقي، ص: 49.

[18]– أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، لبنان، مجلة مواقف: عدد: 17/16، III، 1 أكتوبر 1971، ص 07.

[19]– المرجع نفسه، ص 7

[20]–نفسه، ص: 08.

[21]–نفسه، ص: 08.

[22]– نفسه، ص: 08.

[23]–نفسه، ص: 09.

[24]– نفسه، ص: 10.

[25]–نفسه، ص: 10.

[26]– نفسه، 07.

[27]– أدونيس: ديوان مهيار الدمشقي (قصيدة "ساحر الغبار")، ص: 81.

[28]– أدونيس: كتاب التحولات، والهجرة في أقاليم الليل والنهار، ص: 34.

[29]– المرجع نفسه، ص: 34.

[30]– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، بيروت، ط.2، 1978، ص: 184.

[31]– أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط.1، 1992، ص: 141.

[32]– أدونيس: كتاب التحولات، والهجرة (ضمن المجموعة الشعرية الكاملة)، تنظر: قصيدة "الإشارة"، صص: 140.

[33]– أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ضمن الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق (1996)، فصل المواقف، ص: 80. وينظر: محمد بن عبد الجبار: الحسن النفّري (المواقف والمخاطبات – موقف العظمة)، تح: آرثر آربر، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.

[34]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مرجعياتها، وإبدالاتها النصية)، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2011، صص: 186، 187.

[35]– أدونيس: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس)، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1،2005، صص: 7 - 9.

* يقول أدونيس: ".. أفضّل كلمة "صوفية" على ما يرادفها في الغرب – أعني السريالية –؛ فلكلمة "صوفية"، أصولها، وتاريخها في التراث العربي، وهي تعني، بعد إفراغها من الشوائب التي لحقت بها: استشفاف المجهول،

واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف، الذي هو الواقع الأليف اليومي". ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري)، 4: 184.

[36]– أدونيس: رأس اللغة جسم الصحراء، دار الساقي، بيروت، ط.1، 2008، صص: 272، 273.

[37]- أدونيس، الأعمال الشعرية، (أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى)، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، 1996، ص196.

[38]- أدونيس، الأعمال الشعرية، (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، 1996، ص 416.

[39] – أدونيس، الأعمال الشعرية، (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، 1996، ص ص 408،409.

[40]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مرجعياتها، وإبدالاتها النصية)،صص: 188- 192.

[41]– مقتطف من حوار أجراه (عبده وازن) مع (أدونيس)، نشر على خمس حلقات في جريدة الحياة، بيروت، بين 03/20/ 201 و2010/03/24.

[42]– محمد صابر عبيد: فضاء الشعر الأدونيسي، صص: 192، 193.

[43]–فضاء الشعر الأدونيسي (مرجع سابق) ،صص: 278، 279.

[44]– أدونيس: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة والجنس)، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2005، ص: 9.

[45]– المصدر نفسه، ص: 73.

[46]– ينظر: وائل غالي: الشعر والفكر (أدونيس أنموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص: 142.

[47]– أدونيس: الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة والجنس)،ص: 85.

[48]– ينظر: وائل غالي: الشعر والفكر (أدونيس أنموذجا)،ص: 124.

[49]– أدونيس: الهوية غير المكتملة (مرجع سابق)، ص: 75.

[50]– هشام شرابي وآخرون: تأملات في الواقع العربي (حوار)، بدايات للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2010، صص: 39، 40.

[51]–نينار إسبر: أحاديث مع والدي أدونيس، تر: حسن عودة، دار الساقي، بيروت، ط.1، 2010، ص: 57.

[52]– تأملات في الواقع العربي (مرجع سابق)،ص: 20.

[53] – أدونيس،الحوارات الكاملة، (1981-1986)، أعدها للنشر أسامة اسبر، بدايات للنشر و التوزيع، بيروت، ط2، ج2، 2010، ص 83.

تعدد استعمال المصطلح العلمي بين الكتاب المدرسي والمعجم العربي المتخصص

The Multiple use of the scientific term between the textbook and the specialized Arabic dictionary

سارة لعقد
قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أبو القاسم سعد الله-الجزائر 2-
saralaked@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/08	تاريخ القبول: 2019/05/17	تاريخ النشر : 2019/07/15



يعدّ المصطلح العلمي من أهم القضايا التي كانت ومازلت محورا أساسا وبسببه تقام المؤتمرات والندوات الدولية في مختلف أنحاء العالم، لتدارس أهم ما يميزه سواء من الناحية الشكلية أم من الناحية البنوية وأهم الظواهر اللغوية التي تتعلق بالمصطلح بشكل عام والعلمي بشكل خاص لما له من أهمية في بناء أي علم من العلوم، وعلى هذا كان بحثنا متعلق بقضية حساسة إنّها قضية تعدد المصطلح العلمي بين الكتاب المدرسي والمعجم المتخصص حيث حاولنا تقصيها في كلا المؤلفين ولعل السبب وراء اختيارنا لهذه الظاهرة اللغوية في مجال العلوم خطورتها خصوصا عندما يتعلق الأمر بالعلوم الطبية لأنّ الخطأ اللّغوي في هذه الحالة لا يمكننا توقع أضراره.

الكلمات المفتاحية: المصطلح العلمي، المصطلح المدرسي، تعدد المصطلح، كتاب مدرسي، معجم متخصص.

Resume

The scientific term is considered the most important issue. It was and still is the core topic on which many conferences and national seminars are held in different parts of the world to discuss what characterizes it mostly as regards its shape, structure, and the different linguistics phenomena related to it in general and in science in particular. With the importance given to it, our research, for this reason, was concerned with a very sensitive issue which is the variation in the use of the scientific term between textbooks and the specialized Arabic dictionary where we tried to investigate both sources. The reason maybe behind choosing this linguistic phenomenon in science is

due to the danger it evokes especially when the issue is related to medical science where the dangerous results of a linguistic error are unexpected.

Keywords:

The scientific term; the variant terminology; textbook/ coursebook; specialized dictionary.



تمهيد

يعدّ المصطلح العلمي من أهم المحطات التي استوقفت عديد الباحثين في مجال المصطلح؛ ووصفه بالتخصص من المقولات التي يتبناها جلّ الباحثين في هذا مجال؛ حيث يتميز المصطلح الخاص بعلم الرياضيات عن المصطلح الخاص بعلوم الطبيعة والحياة وعنه في علم الكيمياء...إلخ, وكل علم من هذه العلوم ينبني في أساسه على جملة من المنظومات المفاهيمية؛ وفي أبسط مثال على ذلك نلاحظ أنّ علوم الطبيعة والحياة مشكّل من منظومة مفاهيم المناعة والأعصاب والبروتينات، والوراثة...إلخ؛ وكل منظومة مفاهيمية تتميز عن الأخرى بمصطلحاتها المستعملة؛ وهذا التخصص في تحديد المصطلحات المشكّلة للمنظومة المفاهيمية الواحدة تصبح أكثر تخصصًا عندما تنتقل تلك المصطلحات والمفاهيم من مجال البحث العلمي الدقيق والتطبيق؛ أي من المخابر إلى الوسط المدرسي ولعل السبب في هذا كونها متعلقة بعلم محدد هذا، ومن جهة أخرى كونها موجّهة إلى فئة معينة من التلاميذ.

أولا/ المصطلح العلمي

كثرت الأبحاث المتعلقة دراسة المصطلح العلمي وبحثه للخروج من تلك الإشكالات العلمية والمنهجية التي طالما وقعنا فيها أثناء عملنا أو عملية تدريسنا له في المدارس؛ ليس لشيء سوى لأنّ للمصطلح العلمي أهمية بالغة في فهم العلوم وإيضاحها قناعة منّا بأهمية ما ذهب إليه الخوارزمي حول هذا الموضوع؛ حيث عدّ المصطلحات مفاتيح العلوم[1]؛ وهذا يعني أنّ محاولة فهم واستيعاب أيّ علم من العلوم لا يمكن أن يحصل للشخص دون فهم جيد لمصطلحات هذا العلم فالحجر الأساس في أي علم مصطلحاته.

إنّ العمل المصطلحي ليس وليد هذا العصر، ولا وليدة الصدفة؛ بل وليد تراكمات علمية ومعرفية اصطلاحية وجد العلماء والباحثون أنفسهم أمامها ملزمين بجمعها وتصنيفها ودراستها، وأمثلة تلك المصنفات كثيرة عند العرب؛ أهمها معجم العين للخليل، والخيل للأصمعي ولسان العرب لابن منظور...إلخ. وإذا حاولنا الخوض في هذا الموضوع فلابد من ضرورة الوقوف على مفهوم مصطلح المصطلح سواء في المعجم العربية.

1- المصطلح في المعاجم العربية

استعمل مفهوم المصطلح "Le Terme" منذ زمن بعيد في الدراسات اللّغوية العربية دون الإفصاح عن اللفظ ، فلقد تداولته جلّ المعاجم والقواميس العربية مفصلين القول في الجذر اللغوي [ص ل ح]، وفي هذا المقام تحدث كل من ابن منظور والفيروز الآبادي وابن سيدة وغيرهم عن هذا الجذر ويجمع كلّهم أنّه من أصلح الشيء بعد فساده أقامه[2] والملاحظ من تعريفات جلّ هؤلاء أنّها تتفق في كون المصطلح في أصله من الجذر اللّغوي [ص ل ح]، وهو من أصلح، يصلح، إصلاحا ؛ والاصلاح ضد الفساد.

وعلى هذا الأساس فالاصطلاح أو المصطلح:

أ- يؤدي وظيفة معينة في التعريف أو الإبانة بدال محدد لمدلول بعينه دون العدول بالدال إلى الفساد؛ أي أنّ هذا الدال يصلح لأنّ يتعلق بهذا المدلول إلى حدّ التمام، وعليه جاء في المعجم الوسيط: «والشيء كان نافعا أو مناسبا...والصّالح: المستقيم المؤدّي لواجباته»[3] وورد في الصّحاح للجوهري(332هـ-398هـ): «يقال هذا الشيء يصلح لك»[4].

ب- أنّ يكون تداول هذا الدال Signifié لذلك المدلول Signifiant ثابت عند جميع الناس بدءً بمن وضعوه؛ على أنّ يؤمن من اللّبس والخطأ.

وفي نفس السياق جاء في كتاب البيان والتبيين للجاحظ (150هـ-255هـ) في باب: ذكر ناس من البلغاء والخطباء، والأنبياء والفقهاء والأمراء ممن كان لا يسكت مع قلة الخطأ والزّلل: «وهم اصطلحوا على ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلفا لكل

خلف...»[5] وجاء بالمعنى نفسه عند الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات(816هـ) حين قال: «عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ينقل عن موضعه الأول»[6]

ومن خلال كل ما سبق فإنّ الاصطلاح في المعاجم العربية يعني اتفاق طائفة من الناس على تسمية شيء باسم معين يستعملونه في خطاباتهم اليومية.

وقبل الخوض في أيّ شيء لابدّ من الوقوف على مفهوم المصطلح العلمي في الدراسات العربية والغربية الحديثة .

2-المصطلح في الدراسات العربية والغربية الحديثة

تطرقّ للفظ المصطلح العديد من الباحثين العرب فعرّفه محمود فهمي حجازي على أنّه «مصدر ميمي للفعل (اصطلح)...ودلت النصوص العربية على أن كلمات هذه المادة تعني – أيضا– الاتفاق»[7] ؛ هذا فيما يخص لفظ المصطلح ذاته؛ أما فيما يخص بناء المصطلح عند الاستعمال فهو عبارة عن «الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامها وحدد في وضوح، وهو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة»[8]؛ ومعنى هذا أنّ المصطلح يمكن أنّ يكون كلمة مفردة أو عبارة مركبة بات متداولا بين طائفة من الناس ولعل أهم شروطه بعد «اتفاق أصحاب تخصص ما على استخدامه للتعبير عن مفهوم علميّ محدد»[9]، الاستقرار، والدقة، والوضوح، والبساطة، والدلالة الخاصة، التداول.

أما في الدراسات الغربية فقد عرّف عند **Daniel Gouadec** هو وحدة لغوية تعبر عن مفهوم، أو فكرة أو عملية، والمصطلح وحدة تعبر عن عناصر الكون المتصورة والمادية[10]

وفي موطن آخر عُرّف المصطلح عند **Rachel Boutin-Quesne** على أنّه: وحدة دلالية تتكون من كلمة (مصطلح بسيط)أو من عدة كلمات (مصطلح المعقد) والذي يدل على مفهوم ينتمي لميدان ما. ويسمى أيضا وحدة مصطلحية[11].

وتكاد تتفق كل من الدراسات العربية سواء القديمة أم الحديثة والغربية على تعريف واحد للمصطلح يتمثل في كون المصطلح سواء العلمي أم الأدبي عبارة عن كلمة مفردة أو مركبة اتفق عليها مجموعة من المختصين للدلالة على شيء معين.

3- المصطلح العلمي

عُرِّفت المصطلح العلمي على أنّها:

أ- «عبارة عن مجموعة من الكلمات تم الاتفاق على استعمالها من طرف مجموعة من الباحثين لتقوم بوظيفة تتمثل في تجسيد نتائج البحث ووضعها في قالب لغوي يضمن تواصلا فعالا ومفيدا بين مختلف فئات المستعملين»[12]

ب- «لفظ اتفق على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلمية فالتصعيد مصطلح كيماوي، والهَيولَى مصطلح فلسفي، والجراحة مصطلح طبي، والتطعيم مصطلح زراعي»[13]

ت- «لفظ يصطلح عليه أهل العلم المتخصصون للتفاهم والتواصل بينهم»[14]

ث- «مجموع الكلمات التقنية التي تنتمي إلى علم، أو فن، أو مؤلف، أو مجموعة اجتماعية؛ مثلا: اصطلاح الطب أو اصطلاح المعلوماتيين»[15]

ج- «عبارة عن مجموعة من الرموز اللغويّة تدلّ على مفاهيم تتعلق بفرع من فروع العلم أو التكنولوجيا»[16]

ومن خلال جلّ التعريفات السابقة يمكننا القول إنّ المصطلح العلمي هو: عبارة عن لفظ يضعه أصحاب تخصص ما للتواصل فيما بينهم، ما يجعل من لغتهم لغة خاصة فيما بينهم باعتبار أنّهم الواضعون لتلك المفاتيح والركائز التي تميز لغتهم عن بقية اللغات الخاصة وعن اللغة العامة من جهة أخرى. أو اللفظ أو الكلمة أو العبارة التي اتفق حولها المختصون في علم ما لتعبر عن نتيجة علمية معيّنة.

يعدّ المصطلح العلمي من أهم مكونات أي نظام لغويّ خاص وعلى هذا فلابدّ من التمييز بينه وبين الكلمة للتمييز بين اللغة الخاصة والعامة؛ وبالرغم من أنّه منذ زمن طويل وهذا التمييز قائم إلا أنّ الحديث والتفصيل فيه لم يظهر إلى في الأعوام القليلة الماضية بعد أنّ بدأ البعض بالحديث عن لغتين لا تنفصلان عن بعضيهما فمن التسمية يتضح لنا أنّ إحداهما تحوي الأخرى، وبعد الثورة التكنولوجية الحديثة والتزايد الكبير في عدد المصطلحات العلمية والتقنية بات الحديث عن اللغتين ضروريا؛ حيث تشكلت لغة خاصة بمصطلحاتها ومختصراتها

ورموزها وتراكيبها في إطار عام هو اللغة العامة، وكل نظام لغوي يعتبر بالنسبة لبقية اللغات لغة عامة يتمخض فيها نظام يأخذ منها خصوصياتها العامة مضافا لذلك بعض المميزات التي تجعل منه خاصا في إطارها؛ فاللغة العربية باعتبارها لغة عامة تشكّلت في إطارها لغة العلوم، ولغة الفيزياء، ولغة الأدباء...إلخ

وعلى هذا فمن الضروري الإشارة إلى كون المصطلح ينتمي إلى اللغة الخاصة حيث تواضع عليه واصطلح عليه أهل اختصاص ما ليكون خاصا بهم عن غيرهم، أما الكلمة فتنتمي إلى اللغة العامة فهي معروفة لدى الجميع؛ حيث يمكن أنّ تنتقل هذه الأخيرة من العموم إلى الخصوص ليحدد ويضيق معناها في مجال ما، نحو مصطلح النسيج الذي يعني عند عامة المجتمع الجزائري عملية نسج الأغطية والأفرشة، أما في علوم الأحياء فالنسيج هو مجموعة من الخلايا متماثلة البنية والوظيفة، كما يمكن أن ينتقل المصطلح من مجاله الخاص إلى المجال العام نحو المصطلح المعرّب كونسر Concer والمترجم إلى العربية بمصطلح السرطان، انتقل من المجال الخاص إلى المجال العام ليصبح مصطلح كونسر معروف لدى الجميع على أنّه مرض خبيث.

وقد حددت رجاء دويدري شرطين لانتقال الكلمة من الغة العامة أو المعجم العام إلى مصطلح ينتمي إلى اللغة الخاصة ومنه مصطلحا علميا في المعجم المتخصص ممثلين في[17] :

- أن توضع الكلمة للدلالة على مفهوم خاص ليس المتداول في الاستعمال الخاص.
- أن يشيع استعمالها بين أهل الاختصاص.

4-المصطلح العلمي المدرسي

نقترح أن يعرّف«**المصطلح العلمي المدرسي**»؛ على أنّه جملة تلك الألفاظ التي يصطلح عليها أهل تخصص ما للدلالة على جملة من النتائج العلمية المتوصل إليها والخاصة بعلم ما، ويمكننا أن نشير إلى أنّ هذه المصطلحات لا تخرج عن إطار الكتب المدرسية المتعلقة بها سواء المقررة وزاريا أو تلك التي تعمل على تأليفها جهات معينة يكون الهدف منها تبسيط الدروس المبرمجة خلال سنة دراسية معينة، ولعل تعليم وتعلم هذه المصطلحات وتقديمها للتلميذ يحصل وفق جملة من الآليات التي تسهم في تبسيطها وتقريبها من أذهان التلاميذ؛ نذكر منها:

أ- **آلية التعريف التعليمي:** ويعني تقديم مفهوم المصطلح العلمي في قالب لغوي بسيط يلخص المميزات الجوهرية للمصطلح العلمي.

ب- **آلية الترادف:** وهي تقديم مصطلح علمي ثانٍ؛ حيث يكون للمصطلحين الأول والثاني المفهوم العلمي نفسه، ولعل أهم عيوب هذه الآلية أنّها تسهم في تنمي ظاهرة التعدد المصطلحي.

ت- **آلية المقابل:** وتعني تقديم مصطلح أجنبي سواء كان فرنسي أم انجليزي للمصطلح العلمي العربي أو المعرّب المستعمل في الكتاب المدرسي.

ث- **آلية الصورة:** تقديم صور توضيحية عن الظاهرة أو التقنية أو الشيء المراد تدريسه.

ج- **آلية العبارة الاصطلاحية:** وتعني تقديم عبارة مشكّلة من كلمتي أو أكثر يكون الغرض منها التعريف بالمصطلح ولكن سرعان ما تصبح تلك العبارات مصطلحات مرادفة وهي تؤدي أيضا إلى التعدد المصطلحي في كثير من الأحيان.

ح- **آلية المثال:** وتعني تقديم أمثلة تعمل على توضيح وتقريب المفهوم من الذهن عن طريق استحضار الأمثلة عن ذلك.

خ- **آلية التشبيه:** وتتمثل في عملية تشبيه عنصر ما بعنصر آخر أكثر وضوحا في ذهن المتلقي.

4-1 استعمال المصطلح العلمي في العملية التعليمية-التعلمية

تؤدي المصطلحات العلمية دورا هاما وأساسيًّا في عملية تعليم وتعلم علوم الأحياء، حيث تفرض نسقا خاصا من الشرح والاستعمال يفرض على المادة مايلي:

- وضوح المصطلحات العلمية في ذهن المعلم
- ارتباطها بمفاهيم علمية دقيقة ارتباطا منطقيا.
- دقة التعبير عن المفاهيم العلمية المتعلقة بتلك المصطلحات لفظيا أو صياغة التعريف.
- إجراء تقييم لمعرفة مدى استيعاب التلاميذ لهذه المصطلحات العلمية ومفاهيمها والأصل أن يكون هذا التقويم في شكل نصوص علمية والسبب في ذلك أنّ التواصل العلمي الذي يعدّ

من أهم أهداف المناهج الجديدة لا يمكن أن يحدث إلا في شكل خطابات علمية ذلك لأن التواصل لا يكون في شكل جمل بل في شكل خطابات.

إنّ أهمية فهم واستيعاب المصطلحات العلمية -كما أشرنا سلفا- يسهم بنسبة كبيرة في فهم المفاهيم العلمية المختلفة التي تدرج في منهاج علوم الطبيعة والحياة في المرحلة الثانوية (ش ع ت) وتحديدها بدقة؛ تلك الأخيرة التي تشكل جانبا مهما في محاولة تحقيق نجاح أكبر للعملية التعليمية-التعلمية؛ ومحاولة الوصول بالتلاميذ إلى تحقيق جملة الأهداف المسطرة من خلال تدريس مادة علوم الطبيعة والحياة في مرحلة التعليم الثانوي.

وفي محاولة تحقيق نجاح العملية التعليمية-التعلمية لابدّ أن نضمن استيعاب التلاميذ لتلك المصطلحات العلمية والمفاهيم المتعلقة بها على اعتبار أنّ ذلك من أهداف تدريس العلوم كما أنّها من أساسيات العلم والمعرفة ومن هذه المنطلقات فإنّ تدريس مصطلحات علوم الأطبيعة والحياة تكون وفق الأسلوبين الآتيين[18]:

1/ الأسلوب الاستقرائي

وهو من أهم الأساليب التي تساعد على تعليم وتعلم المصطلحات والمفاهيم العلمية؛ حيث يبدأ المعلم من المواقف العلمية الجزئية وبعد إدراكها وفهمها وفهم علاقاتها وخصائصها المميزة يوجههم إلى المفهوم أو المصطلح المراد تعليمه وتعلمه، وانطلاقا من أنّ هذا الأسلوب يقوم على «تفكيك المشكلة الرئيسة إلى مشاكل فرعية تفكك بدورها إلى مشاكل فرعية أخرى وهكذا...إلخ. وعندما نصل إلى حل إحدى الفرعيات من خلال ما يتوافر لدينا من معارف، يتصاعد الحل من أسفل إلى أعلى خلال التسلسل الهرمي للمشاكل الفرعية حتى نصل إلى حل المشكلة الأساسية»[19]؛ وهذا التسلسل الهرمي في حل المشكلة هو ذاته التسلسل الهرمي في تعليم وتعلم المصطلحات والمفاهيم العلمية في مادة العلوم فمثلا ظاهرة التركيب الضوئي لا تتضح جليًا إلى بعد حل مشكلات عديدة كالمرحلة الكيموضوئية، والمرحلة الكيموحيوية وغيرهما ليصل التلميذ من خلال هذا إلى التعريف الدقيق لعملية التركيب الضوئي.

2/ الأسلوب الاستنباطي"الاستنتاجي"

ويعتمد خلال هذا الأسلوب على تقديم المعلم للمفهوم أو المصطلح العلمي ثم يقدم أمثلة أو الحقائق المنفصلة عنه أو يجمعها من إجابات التلاميذ للتحقق من تكوين المفهوم أو تعلم، وهي «عملية تفكيرية يتم الانتقال بها من الخاص إلى العام»[20]؛ أي الانتقال من الجزء إلى الكل.

2-4 تعليم وتعلم المصطلحات العلمية أثناء العملية التعليمية التعلمية

إنّ تنوع المصطلحات العلمية المستعملة في كتب علوم الطبيعة والحياة لمرحلة الثانوي (ش ع ت) جعلنا نعتقد أنّ المعلومات التي يضمّها الكتاب المدرسي تكون جديدة على التلميذ الذي انتقل للدراسة في هذا المستوى، فأي علم في بدايات تعليمه تكون مصطلحاته هزيلة ولها مفهوم عام بالمقارنة مع ذات المصطلحات في مستويات أعلى؛ والشيء الذي نروم الإشارة إليه هو أنّ المصطلحات العلمية الخاصة بعلم ما يمسّها نوع من التغيير فكلّما «**تقدم البحث فيه-العلم- نمت وتحددت، تبدأ هزيلة مترددة، ثمّ لا تلبث أن تقوى وتستقر**»[21]؛ ونمثل لهذا بظاهرة "التركيب الضوئي" لكنّا لاحظنا ذاك التدرج في تقديم المفهوم وكذا التدرج في توظيف المصطلحات العلمية فالتركيب الضوئي في المتوسط ضيق عنه في الثانوي:

-كتاب علوم الطبيعة والحياة للسنة الأولى متوسط:

«يركّب النبات الأخضر المعرّض للضوء مواد عضوية مثل النشاء، تدعى هذه العملية بالتركيب الضوئي ويتطلب حدوثها وجود اليخضور والضوء وثاني أكسيد الكاربون (CO_2) والماء والأملاح»[22].

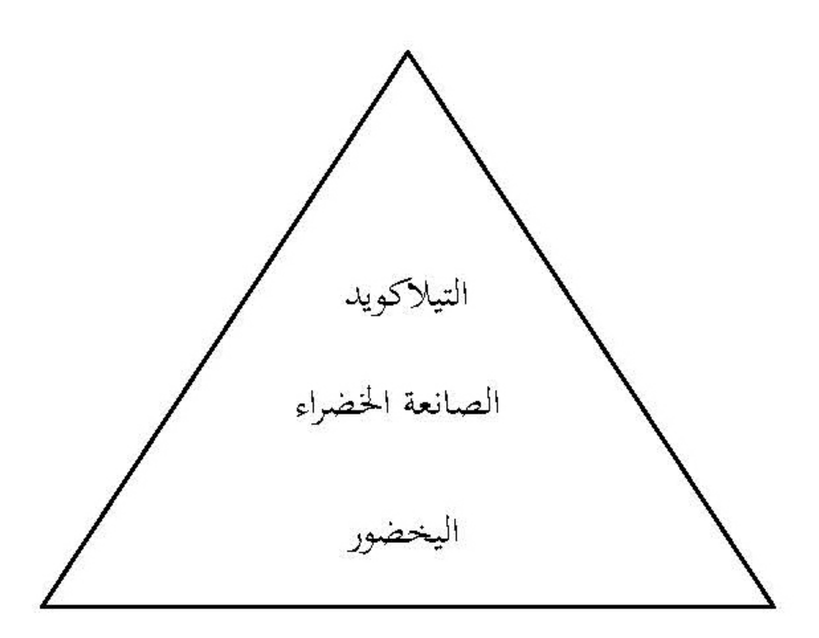
-كتاب علوم الطبيعة والحياة للسنة الأولى ثانوي:

«نسمي تركيب المادة العضوية من طرف النباتات اليخضورية التركيب الضوئي، الذي بفضله يتم تخزين الطاقة الضوئية على شكل طاقة كميائية كامنة في الجزيئات العضوية المركَّبة، [illegible] الأعضاء الإدخارية...المعادلة الإجمالية للتركيب الضوئي موضحة فيما يلي

$$nCo_2+2nH_2O \xrightarrow[\text{الطاقة الضوئية}]{\text{يخضور+إنزيمات}} C_n(H_2O)_n+nO_2+nH_2O$$ »[23]

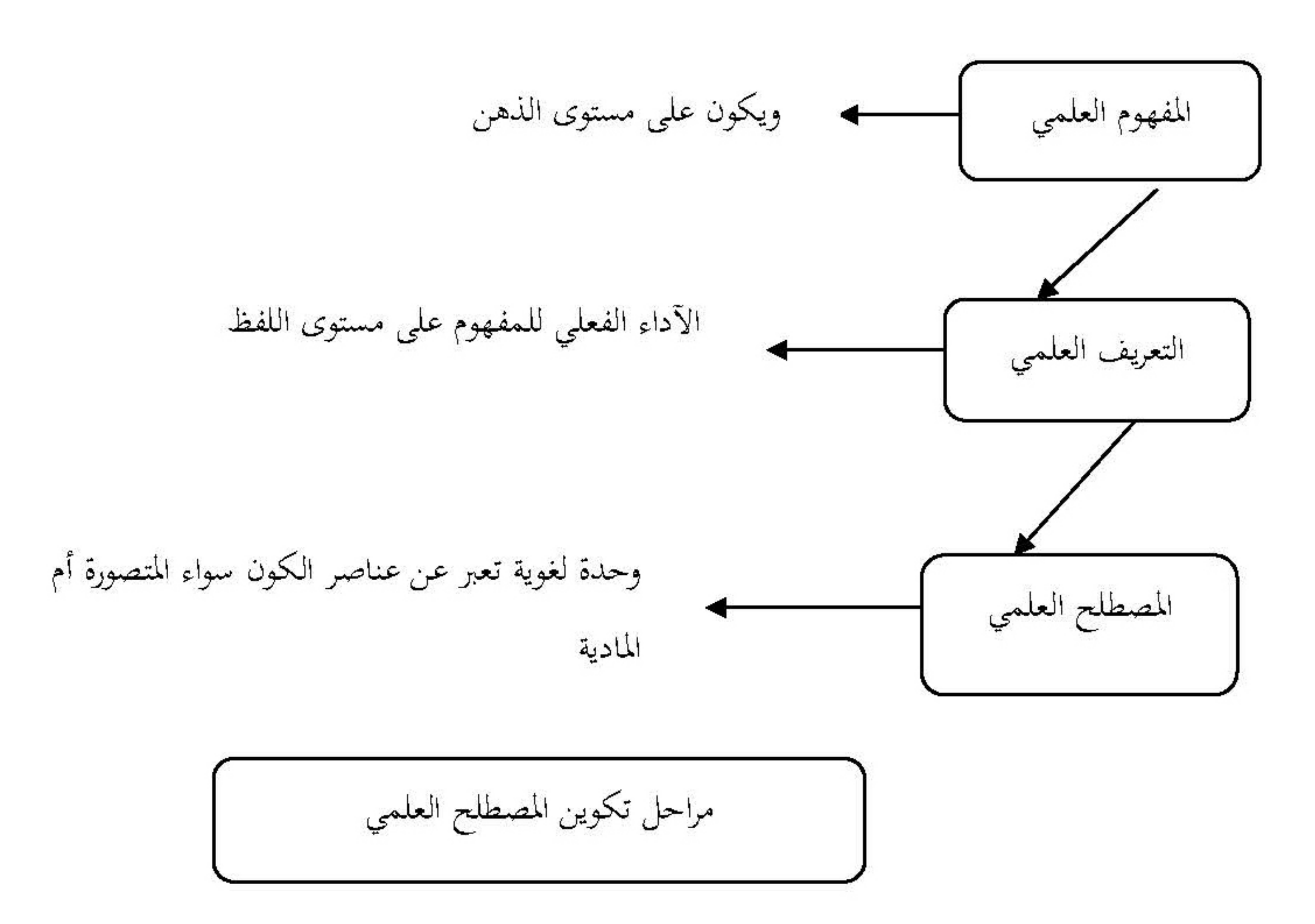
والشيء الذي نلاحظه من خلال النّصين أن استخدام المصطلحات العلمية في كتب العلوم الطبيعة بين المتوسط والثانوي يكون في حالة تدرج من البسيط إلى المعقد؛ ففي المتوسط نلاحظ أنّ الكتاب قدّم تعريفا عاما لعملية التركيب الضوئي وأهم العناصر المتدخلة فيها؛ أما في مرحلة الثانوي فقد قدّمها في شكل معادلة كميائية وهذا النوع من الشرح والتوضيح الكيميائي لا يمكن لتلاميذ مرحلة المتوسط فهمه واستيعابه بشكل جيد لأنهم في هذه لم يتعودوا نمذجة مثل هذه الظواهر باستخدام المعادلات الكيميائية؛ ولعل الشيء الذي يجعل مثل هذه المعادلات سهلة بالنسبة لتلاميذ المرحلة الثانوية الشروح العلمية التي ترتكز عليها الأنشطة العلمية.

فعند دراسة ظاهرة "التركيب الضوئي" في مرحلة التعليم الثانوي يقدم لها تعريفا يكون مشابها للتعريف الذي صاغوه في مرحلة التعليم المتوسط باعتباره من المكتسبات القبلية لدى التلاميذ؛ وفي هذه الحالة تكون وظيفة هذا التعريف التعليمي وظيفة تذكير بالمكتسبات نحو: «**تركّب النباتات اليخضورية خلال عملية التركيب الضوئي المادة العضوية (سكاروز–نشاء) انطلاقا من المواد المعدنية(ماء–أملاح معدنية– CO_2) والطاقة الضوئية**»[24]، أضف إلى هذا أنّ التعريف بمثل هذه المصطلحات العلمية –التركيب الضوئي– يتعقد أكثر فأكثر كلمّا انتقل التلميذ في مساره الدراسي، ففي السنة الثالثة ثانوي مثلا يصبح التلميذ على دراية بشروط حدوث الظاهرة المعبر عنها بمصطلح التركيب الضوئي، وبدلا من الحديث عن "الصانعة الخضراء"باعتبارها مكان حدوث التركيب الضوئي؛ يتعرف على مصطلح أكثر تعقيدا من اليخضور والصانعة الخضراء إنه مصطلح "التيلاكويد" المتشكلة أساسا من معقد بروتيني يضمّ أصبغة–أصبغة يخضورية، وأصبغة أشباه الجزرين– ، ونوعين من الأنظمة الضوئية-PS2/ PS1- وإنزيم ATPسنتاز، وعلى هذا الأساس يمكننا القول بإنّ اكتساب التلميذ للمصطلحات العلمية يكون في تدرج من الأعم إلى الأخص؛ يمكننا أن نمثل لهذا التدرج كما يلي:



اكتساب المصطلح العلمي عبر مراحل التعليم والتعلم من خلال الكتب

إنّ عملية وضع المصطلح العلمي يقوم بها مختصون في مجال علمي ما؛ حيث يراعون فيها جملة من الشروط أهمها «**الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ أي بالمدلول قبل الدال**»[25]؛ فمصطلح «Patch-clamp» استمدها الواضعون انطلاقا من مفهوم هذه التقنية؛ حيث تقوم على حصر قطعة من غشاء الليف العصبي أو بعبارة أخرى عزل قناة غشائية لمعرفة ما يحدث إثر تنبيه الخلية قبل المشبيكية؛ ومعنى هذا أنّ مرحلة وضع المصطلح العلمي تسبقها مرحلة أهم هي التي تحدد بدقة المصطلح الذي يصلح لأنّ يكون دالا على ذاك المدلول بعينه، ثم يحاولون قدر الإمكان صوغ تعريف يحدد بدقة الأبعاد العلمية لهذا المصطلح؛ ويمكن أن نمثل لمراحل وضع المصطلح العلمي بالشكل التالي:



إنّ المتصفح للكتب المدرسية سيلاحظ دون شك أنّها تستعمل المصطلحات العلمية كما هي موجودة في المعاجم العلمية المتخصصة، وبالرغم من كون تلك المصطلحات صعبة الفهم والاستيعاب في أغلب الأنشطة إلا أنّ الشرح بواسطة التعريفات التعليمية ومجمل الصور التوضيحية التي تصاحب بعض الظواهر والتقنيات هو الذي يزيل عنها الإبهام...ومعنى هذا أن المصطلح العلمي يصبح تعليميا وركيزة في إنجاح العملية التعليمية-التعلمية إذا كان مناسبا لسن التلميذ فلا يقدم لتلاميذ المتوسط مصطلح "التيلاكويد" وما زالوا لم يتعرفوا بعد على ماهية اليخضور أو ماهية الصانعة الخضراء.

ومن خلال ما سبق فإنّ المصطلح والتعريف العلميين يمكن لكل منهما أن يكون تعليميا بالنظر إلى الوعاء اللّغوي الذي قدّم فيه المصطلح العلمي والتعريف المرافق له. ووفقا لشروط تمليها طبيعة المادة العلمية -التعليمية، وسنّ التلميذ، ومستواه العلمي...إلخ.

5- مراحل تشكل المصطلح العلمي في اللغة العربية

وبالعودة إلى جلّ الأبحاث المنشورة في خصوص المصطلح العلمي يمكننا القول أنّه تشكّل وفق مرحلتين أساسيتين تعبران كلّ ما ذهب إليه الباحثون والعلماء وبالنسبة لعبد الرحمان الحاج صالح فاللغة «وضع واستعمال»[26] وحيث تمثل المصطلحات العلمية جزءا أساسا في أيّ لغة علمية متواضع عليها؛ فإنّ مرحلتي تشكلها يمكن أن نمثل لها بالمرحلتين التاليتين:

5-1 مرحلة الوضع

وهذه المرحلة مهمة جدا في عملية تشكّل المصطلح العلمي حيث تتم وفق جملة من العمليات نلخصها فيما يلي: عملية جمع المصطلحات العلمية المنتمية إلى نفس الحقل، وتحليلها، والتعريف بها باستظهار مفاهيمها، ومن ثم دراسة العلاقة الموجودة بينها، لنقوم في النهاية بوضع مصطلح ما، إما بترجمته أو تعريبه، أو اشتقاقه.

5-2 مرحلة الاستعمال

هي مرحلة يصبح فيها المصطلح جاهزا ليقدم إلى جمهور معين ليستعمل ويتداول بينهم معبرا به عن مفهوم واحد. ولعل أهم ما يمكن أنّ يسهم في توسيع استعمال مصطلح ما هو استعماله في الكتب المدرسية، فالمدرسة هي التربة الخصبة التي يمكنها القيام بإشاعة هذا المصطلح.

ثانيا/ علاقة الكتاب المدرسي بالمعجم المتخصص

إنّ الحديث عن الكتاب المدرسي والمعجم المتخصص Dictionnaire spécialisé دون أدنى شك يجعلنا نفكر في العلاقة التي يمكن أنّ تجمع بين مؤلفين لكل أغراضه، وبنيته، وجمهوره الخاص؛ غير أنّ الرابط بينهما قوي، فإذا حصرنا بحثنا كما في عنوان البحث في المدرسة فإنّ وجود التلميذ باعتباره محورا في العملية التعليمية التي لا يمكن لها أن تستغني عن الكتاب باعتباره أهم الوسائل التعليمية فإنّ الضرورة تجبر كل من التلميذ والأستاذ على العودة إلى المعجم المتخصص بالمادة العلمية التي هم في صددها؛ خصوصا عندما يتعلق الأمر بالعلوم سواء العلوم اللغوية أم العلوم الطبيعية وقد آثرنا هذه الأخيرة –العلوم الطبيعية- لما يميزها من صعوبة على التلميذ، وستكون الصعوبة أكبر بالنسبة للتلميذ عندما يتعلق الأمر بالمصطلحات

والمفاهيم العلمية الجديدة عليه؛ حيث تتميز جلّ المواد العلمية باحتوائها على عدد كبير من المصطلحات والمفاهيم العلمية.

ولعل الكمّ المتزايد من المصطلحات والمفاهيم والآليات والتقنيات الحديثة جعل كلا من التلميذ والمعلم في حاجة إلى مؤلف يجمعها بين دفّتيه علّه يكون له المرشد عند اصطدامه بما استصعب عليه؛ ولهذا كان من الضروري الاهتمام بالمعجم المتخصص ومحاولة تجديده باستمرار بما يتماشى مع الكتب المدرسية وحاجات التلميذ العلمية والمعرفية.

1- مكانة الكتاب المدرسي في العملية التعليمية-التعلمية

لقد تداولت عديد المؤلفات الكتاب المدرسي Le Manuel Scolaire من عدة جوانب فمنهم من درسه من الناحية الشكلية، ومن هم من درسه من ناحية المضمون وما يجب أن يحوي عليه من معارف ومعلومات تتماشى مع سن التلميذ وميولاته ويعرّف الكتاب المدرسي على أنّه: «الوعاء الذي يحتوي المادة التعليمية التي يفترض أنّها الأداة، أو إحدى الأدوات على الأقل، التي تستطيع أن تجعل التلاميذ قادرين على بلوغ أهداف المنهج المحدد سلفًا...» [27]؛ أو هو:«الكتاب الذي يشتمل على مجموعة من المعلومات الأساسية التي تتوفر على تحقيق أهداف محددة سلفًا(معرفية، وجدانية، النفس حركية) وتقدم هذه المعلومات في شكل علمي منظم لتدريس مادة معينة في مقر دراسي معين ولفترة زمنية محددة» [28]، ومعنى هذا أنّ الكتاب المدرسي من أهم أدوات التعليم والتعلم، حيث يتكون من جملة العناصر التي نوجزها فيما يلي:

أ- المفردات؛ أو العناوين الرئيسة والفرعية المحتواة في الكتاب المدرسي

ب- المفاهيم والمصطلحات.

ت- الحقائق والأفكار.

ث- التعميمات؛ أي العلاقة التي تربط مفهومين أو أكثر ببعض.

ج- القيم والاتجاهات.

ح- المهارات.

خ- الموضحات؛ الرسومات، والأشكال، والصور.

د- الأنشطة والأسئلة.

يقوم الكتاب المدرسي بجملة من الوظائف[29] نذكر منها ما يلي: الوظيفة العلمية، ووظيفة هيكلة وتوجيه التعلّم، ووظيفة تنمية القدرات وترسيخ الكفاءات، ووظيفة توجيه التعلم، ووظيفة دعم المكتسبات.

وله أهمية بالغة في عملية التعليم والتعلم، حيث يمكن له أنّ يحدد مدى نجاح هذه العملية من عكس ذلك فهو[30]:

أ- المحدد لمحتويات التعلم.

ب- المصدر الأساس في عملية التعليم والتعلم في جميع المراحل التعليمية.

ت- يعرض تقسيم المادة.

ومما سبق ذكره يتضح لنا أنّ الكتاب المدرسي أساسي في العملية التعليمية-التعلمية حيث يقوم بتقريب المعارف والمعلومات للتلميذ عن طريق جلّ تلك التجارب، والموضحات، والنصوص العلمية المدرجة فيه.

2- المكانة المفترضة للمعجم المتخصص في العملية التعليمية-التعلمية

إنّ الحاجة إلى المعجم المتخصص باتت ملحة في جميع الميادين وشتى المجالات؛ نظرا لما يعرفه العالم من تطورات علمية وتكنولوجية مما أفرز كمّا هائلا من المصطلحات والمفاهيم العلمية والتقنيات التكنولوجية الجديدة؛ حيث سيكون المعجم المتخصص «هو الذي يختص بمصطلحات علم معين من العلوم كالفيزياء، أو الكيمياء، أو الرياضيات، أو الفلك...إلخ. وحتى في داخل العلم الواحد قد تصنف معاجم متخصصة في الفروع المختلفة لذلك العلم. ففي علم الفيزياء مثلا، يمكن أن يخصّص معجم لمصطلحات الضوء وآخر لمصطلحات الصوت وهكذا»[31]، وبالحديث عن مكانة المعجم المتخصص في العملية التعليمية-التعلمية يمكننا أن نشير إلى أنّ جلّ المختصين يميزون في الكتب بين[32]:

2-1 الكتب المدرسية ذات التّدّرج المنتظم؛ أي الكتب المنظّمة للمادة الدراسية في المدرسة.

2-2 المصادر والمراجع؛ أي الكتب التي تعمل على تكميل الكتب المدرسية ذي التدرج المنتظم؛ ومن هذا النوع من الكتب نذكر القواميس أو المعاجم المتخصصة.

وهذا يعني أنّ المعاجم المتخصصة لها أهمية كبيرة في العملية التعليمية-التعلمية؛ سواء تلك التي تضم تعريفات تقوم بشرح المصطلحات العلمية المنتمية إلى حقل مفاهيمي ما أو تلك التي تكون عبارة عن مسرد للمصطلحات العلمية وما يقابلها في اللغات الأخرى؛ فبالحديث عن الأول فإنّ التلميذ في أمس الحاجة إلى ذلك النوع من المعاجم لأنّه يصطدم باستمرار أثناء العملية التعليمية التعلمية بمصطلحات جديدة لم يتناولها من قبل خلال مسيرته العلمية مما يجعله مجبرا على العودة إلى مؤلف يقوم بشرح هذه المصطلحات، فالكتاب المدرسي وإنّ قام بشرح عدد منها إلا أنّه غير قادر على شرحها كلّها، أما بالحديث عن النوع الثاني من المعاجم فإنّه من «أقدم المعاجم التي تمّ الكشف عنها هي معاجم ثنائية اللغة التي أملتها ظروف خاصة، فقد واجه الأشوريون الذين قدموا إلى بابل قبل أكثر من ثلاثة آلاف عام صعوبة في فهم الرموز السومريّة التي كانت تستعمل في التعليم في بابل، فرأى التلاميذ أنّ من المفيد إعداد لوائح تشتمل على الكلمات السومرية ومقابلاتها الأشورية، ولقد عرف تاريخ أوروبا في القرون الوسطى حالة مماثلة تقريبًا حينما كان المعلمون في عدد من الأقطار الأوروبية يعدّون قوائم بالكلمات اللاتينية وما يقابلها بلغات التلاميذ لمساعدتهم على فهم الكتب المدرسية التي كانت تدوّن باللاتينية»[33]، وهذا بالتحديد ما يجعلنا ندفع باستعمال مثل هذا النوع من المعاجم لأنّه يجعل التلميذ قادرا على معرفة مقابلات المصطلحات المستعملة في كتبه باللغات الأجنبية الأخرى وخصوصا الإنجليزية، ومعنى هذا أنّ النوعين من المعاجم مفيد ويسهم في فهم واستيعاب التلميذ لما سيدرسه.

ثالثا/ تعدد المصطلح العلمي بين الكتاب المدرسي والمعجم العربي المتخصص

إنّ عملية البحث في الكتاب المدرسي والمعجم المتخصص كشف لنا عن وجود تعدد في استعمال المصطلح العلمي بين كلّ من المؤلفين؛ ما سيسهم في خلق مشكل لدى مستعملي المؤلفين فكما كنا قد أشرنا سابقا فكلّ من التلميذ والمعلم في حاجة إليهما؛ بحيث يشكل الكتاب المدرسي أهم الوسائل التعليمية-التعلمية، ووسيلة مساعدة للأستاذ تسهم في نجاح هذه العملية، أما المعجم المتخصص فكلاهما في حاجة إليه إذا استعصى عليهما شيء ما سواء داخل القسم أو خارجه.

وعلى هذا الأساس حاولنا تتبع مجموعة من المصطلحات في كل من الكتاب المدرسي – كتب علوم الطبيعة والحياة– والمعاجم المتخصصة وذلك موضح في الجدول التالي:

المصطلح في كتب علوم الطبيعة والحياة	المصطلح في المعجم المتخصص	اسم المعجم
الانتاش[34]	الانبات[35]	وليد أسود: معجم المصطلحات النباتية. قاموس موسوعي متعدد اللغات–فرنسي، انجليزي، عربي–
الصبغي[36]	كروموزوم[37]	كمال الدين الحناوي: معجم المصطلحات الطبية الحديثة–انجليزي، عربي–
الهيولى[38]	السيتوبلازم، والسيتوبلازمة[39]	أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية –انجليزي، عربي–
نمط وراثي[40]	الطراز الوراثي[41]	وليد أسود: معجم المصطلحات النباتية. قاموس موسوعي متعدد اللغات–فرنسي، انجليزي، عربي–،
مورثة[42]	الجيّنة[43]	ماهر الشريف: المعجم العلمي(كيمياء، فيزياء، أحياء)
اليخضور	الكلوروفيل[44]	اصطلاحات علوم الأحياء التي أقرها المجمع في دورته الثانية: مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
الغدة التيموسية	الغدة الصّعتريّة[45]	أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية–انجليزي، عربي–.
معقّد مناعي	المركب المناعي[46]	مجمع اللغة العربية بالقاهرة: معجم المصطلحات الطبية.

المستضد	مولد الضد[47]	مجمع اللغة العربية بالقاهرة: معجم البيولوجيا في علوم الأحياء والزراعة.
السيدا	العوز المناعي[48]	ماهر الشريف: المعجم العلمي(كيمياء، فيزياء، أحياء).
الفجوة[49]	التجويف، الحويصل[50]	أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية -انجليزي، عربي-.

تعدد المصطلح العلمي بين الكتاب المدرسي والمعجم المتخصص

قراءة وتعليق

نلاحظ من خلال الجدول السابق الممثل لتعدد استعمال المصطلح العلمي بين كل من الكتاب المدرسي والمعاجم المتخصصة، وقد اتضح لنا من خلاله أنّ هناك اختلافا كبيرا في استعمال هذه المصطلحات العلمية، فمصطلح الانتاش وهو المستعمل في الكتاب المدرسي مقابل لمصطلح الإنبات في المعجم العربي المتخصص للدلالة على مفهوم أولى مراحل نمو النبات وهي عملية انتقال البذرة من الحياة البطيئة إلى الحياة النشطة؛ أي علمية ظهور الرشيم. ونفس الشيء مع بقية المصطلحات فجلّها لنفس المفهوم وهذا الشيء عكس الذي طالما دعت إليه المجامع العربية، في إطار مسعاها الطامح إلى محاولة توحيد المصطلح العلمي في كل أقطار العالم العربي «فالتوحيد يتيح التعاون العلمي المثمر بين العلماء في المشرق والمغرب العربيين إذ إنّه يجعل ما يؤلفه عالم في أحد الأقطار العربية متداولا مفهوما في بين باقي الأقطار، يتدارسه أبناء الأمة»[51]، غير أنّ مطمح التوحيد لم ولن يتحقق مادامت المدرسة التي تعدّ المكان الأكثر قدرة على تغيير الوضع الذي نحن عليه إلى ما نريده حقا حيث لا توجد معاجم يمكنها أنّ تلبي حاجة التلميذ والمعلم دون أن تخلق مشكلة التعدد، في الدولة الواحدة ناهيك عن دول الوطن العربي، وهذا يجعلنا نعتقد أنّ مطمح التوحيد من أصعب المطامح التي تدعو إليها المجامع والجامعات وجلّ المؤسسات البحثية في الوطن العربي، فبداية أي تغيير

يكون من المدرسة بغرس مطامح وأفكار أصحابها فيها...فإنّ هي مدرسة دون أسس ولا فكر فلا تنتظروا أن تحقق شيئا.

خاتمة

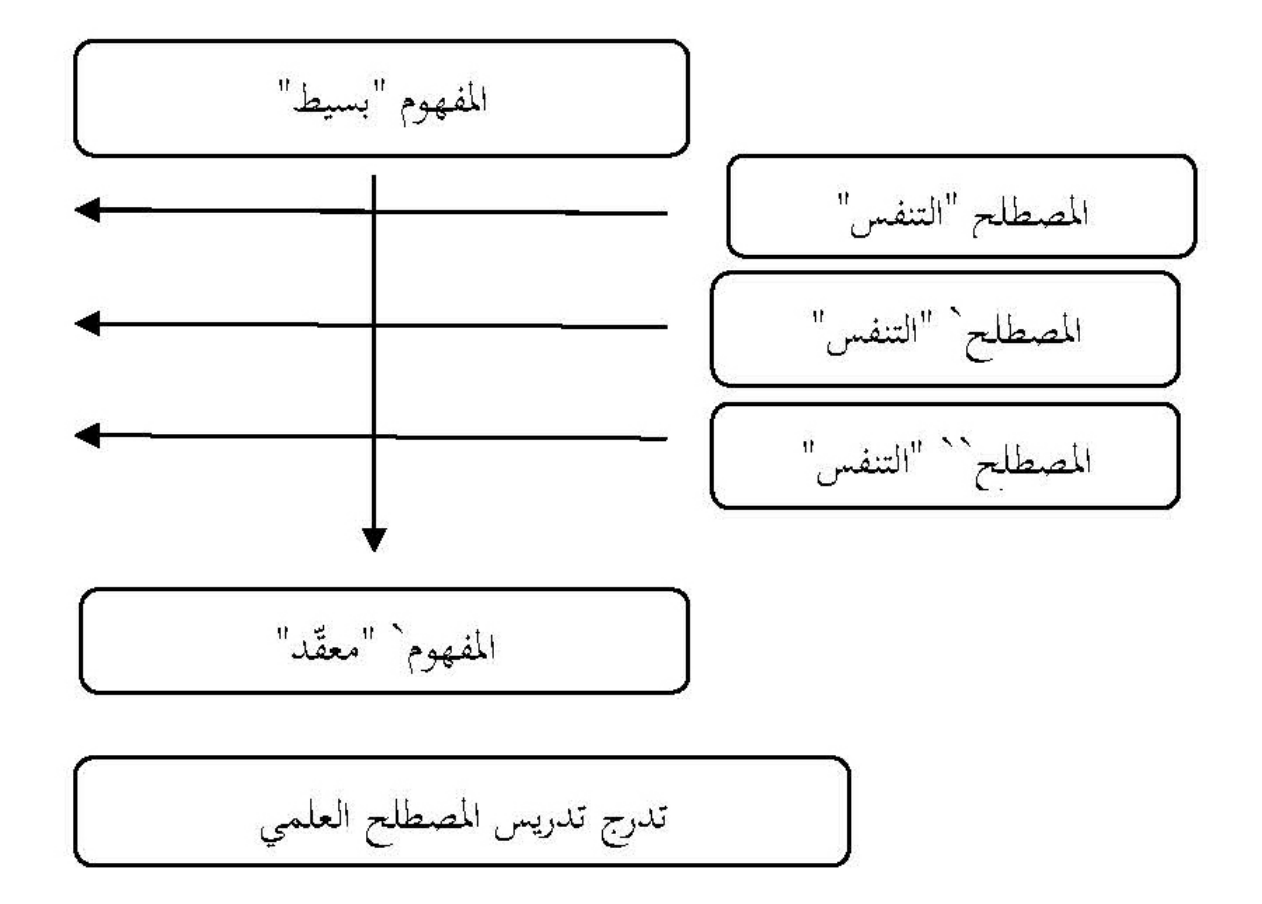
نخلص من خلال بحثنا الموسوم: «تعدد استعمال المصطلح العلمي بين الكتاب المدرسي والمعجم العربي المتخصص»، إلى أنّ ظاهرة تعدد المصطلح العلمي موجودة بالفعل في الكتب المدرسية بالمقارنة مع المعاجم العربية المتخصصة ما يؤدي إلى اختلاط الأمر على التلاميذ في أيّ المصطلحين أصح في الاستعمال اعتبارا من أنّ مفهومهما واحد.

وهذا بطبيعة الحال من أهم الأسباب التي يمكن أن تقف كعائق في وجه مطمح توحيد المصطلح العلمي في الوطن العربي.

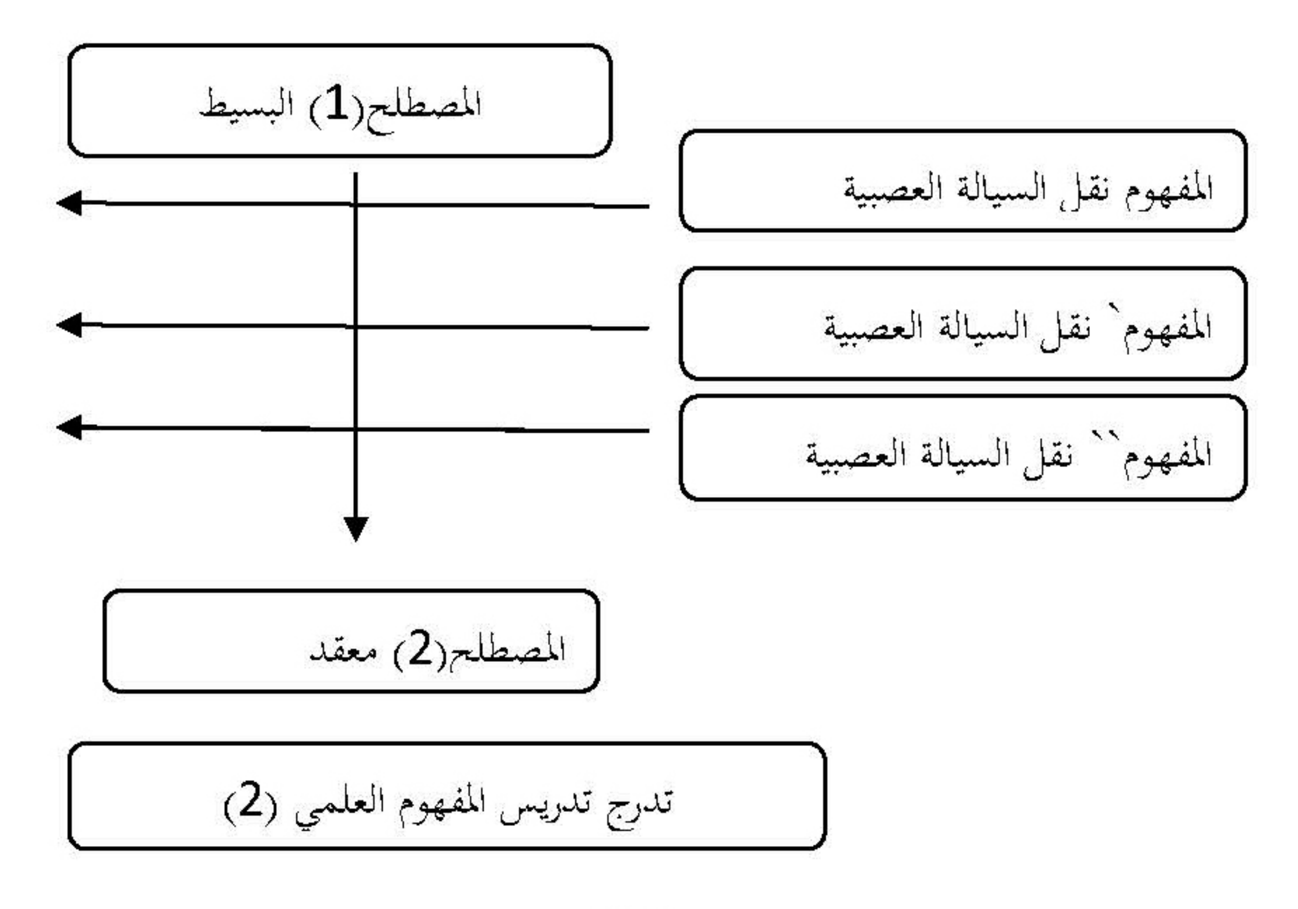
وعلى هذا فإنّ أهم شيء يمكننا القيام به في سبيل توحيد المصطلح العلمي في الوطن العربي هو أن نعمل على توحيده في المدرسة ومن ثم بقية المؤسسات.

إنّ الحديث عن قضية التعدد المصطلحي في الكتب المدرسية يدفعنا إلى الحديث عن شيء من التدرج في تناول المصطلح وكذا التدرج في تناول المفهوم العلمي وسنوضح ذلك في السلمين التاليين:

أ-السلم المصطلحي للمصطلح العلمي: ومعنى هذا أنّ المصطلح العلمي يحافظ على بنيته اللغوية غير أنّ مفهومه يتغير بإضافة معلومات جديدة كل من نشاط إلى نشاط أو من سنة إلى سنة وقد يكون من مرحلة إلى مرحلة تعليمية أخرى.



ب- **السلم المفاهيمي للمصطلحات العلمية**: يكون فيه المصطلح متغير والمفهوم ثابت وذلك نحو مفهوم المبلغ الكيميائي



ومعنى هذا أنّ هناك مصطلحات كثيرة تستعمل بنفس التسمية منذ المرحلة الابتدائية غير أنّ مفهومها يتغير بالتدرج من البسيط إلى المعقّد، ومن الكل إلى الجزء دون مساس بجوهره.

هوامش:

1- ينظر: الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، (لبنان)، ط2، 1989م، صص13.14.

2- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، تح: خالد القاضي، دار صبح، بيروت، (لبنان)، ط1، 2000م، مادة[ص ل ح]، 384/7. والفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م، فصل الصاد، مادة [ص ل ح]، ص229. وابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح: عائشة عبد الرحمان، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، حرف الحاء، مادة[ص ل ح]، ط1، د ت، 3/ 109،110.

3-مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، (مصر)، ط4، 2004م، ص520.

4-الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: عب الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، باب الحاء، فصل الصاد، ط4، 1990م، 383/1.

5- الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، (مصر)، ط7، 1998م، 139/1.

6- الشريف الجرجاني: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، الدار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، دط، دت، ص27.

7- محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دت، دط، ص7.

8- محمود فهمي حجازي: المصدر نفسه، ص12.

9- علي القاسمي : علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (لبنان)، ط1، 2008م، ص262.

10 - Daniel Gouadec: terminologie constitution des donnée, afnor, Paris, France, 1990, p03.

11 - Rachel Boutin-Quesne, Nycole Bélanger et autre: Vocabulaire Systématique de la Terminologie, Québec, p20.

[12]- أحمد الخطاب: المصطلحات العلمية وأهميتها في مجال الترجمة-العلوم الطبيعية كنموذج-، ندوة لجنة اللغة العربية لأكاديمية المملكة المغربية في" الترجمة العلمية"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، (المملكة المغربية)، 1995م، ص186.

[13]- رجاء وحيد دويدري: المصطلح العلمي في اللغة العربية -عمقه التراثي وبعده المعاصر-، دار الفكر، دمشق، (سوريا)، ط1، 2010م، ص21.

[14]- رجاء وحيد دويدري: المصطلح العلمي في اللغة العربية -عمقه التراثي وبعده المعاصر-، ص21.

[15]- سيلفيا بافيل وديان نولي: دليل الاصطلاح، ترمة خالد الأشهب، دار كنوز المعرفة،(الأردن)، ط1 ، 2016م، ص19.

[16]- علي القاسمي : علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، ص193.

[17]- رجاء وحيد دويدري: المصطلح العلمي في اللغة العربية -عمقه التراثي وبعده المعاصر-، ص153.

[18]- ينظر: عايش زيتون: أساليب تدريس العلوم، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان)، ط1، 2001م، صص81.80

[19]- مجدى عزيز إبراهيم: معجم مصطلحات ومفاهيم التعليم والتعلم، عالم الكتب، القاهرة، (مصر)، ط1، 2009م، ص109.

[20]- المرجع نفسه: ص107.

[21]- إبراهيم مدكور: لغة العلم في الاسلام، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1976م، ص14.

[22]- لكريم حامل وآخرون: علوم الطبيعة والحياة السنة الأولى من التعليم الثانوي، دار القصبة للنشر، (الجزائر)، 2004م، ص42.

[23]- السعيد بولودينات وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س1 ج م(ع تك)، ص84.

[24]- السعيد بولودينات وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س1 ج م(ع تك)، ص76.

[25]- عمار ساسي: صناعة المصطلح في اللسان العربي-نحو مشروع تعريب المصطلح العلمي من ترجمته إلى صناعته-، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، (الأردن)، ط1، 2012م، ص96.

[26]- عبد الرحمان الحاج صالح: مساهمة المجامع اللغوية العربية في ترقية اللغة العربية وتجديد محتواها وتوسيع آفاقها، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، (الجزائر)، ع8، 2008م، ص19.

[27]- عبد الكريم غريب: المنهل التربوي –معجم موسوعي في المصطلحات والمفاهيم البيداغوجية والديداكتيكية والسيكولوجية-، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، 2006م، 575/1.

[28]- إبتسام صاحب الزويني وآخرون: المناهج وتحليل الكتب، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط2، 2014م، ص102.

[29]-ينظر: بدر الدين بن تريد: قاموس التربية الحديث-عربي، فرنسي، انجليزي-، دار راجي للنشر والطباعة، (الجزائر)، 2010م، ص271.

[30]- ينظر: بدر الدين بن تريد: قاموس التربية الحديث-عربي، فرنسي، انجليزي-، صص271.272.

[31]- علي القاسمي: المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، (لبنان)، ط1، 2003م، ص195.

[32]-ينظر: بدر الدين بن تريد: قاموس التربية الحديث-عربي، فرنسي، انجليزي-، ص270.

[33]- علي القاسمي: المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، ص194.

[34]- السعيد بولوذينات آخرون: علوم الطبيعة والحياة س1-ج م (ع وت)-، ص13.

[35]- وليد أسود: معجم المصطلحات النباتية. قاموس موسوعي متعدد اللغات-فرنسي، انجليزي، عربي-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (لبنان)، ط1، 2002م، ص242.

[36]- السعيد بولوذينات آخرون: علوم الطبيعة والحياة س1-ج م (ع وت)-، ص26.

[37]- كمال الدين الحناوي: معجم المصطلحات الطبية الحديثة-انجليزي، عربي-، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (لبنان)، دط، دت، ص117.

[38]- نصر الدين بوزكرية وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س 2 -ش ع ت-، ص81.

[39]- ينظر: أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية –انجليزي، عربي-، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (لبنان)، دط، 2010م، ص568.

[40]- السعيد بولوذينات وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س1-ج م (ع وت)-، ص139.

[41]- وليد أسود: معجم المصطلحات النباتية. قاموس موسوعي متعدد اللغات-فرنسي، انجليزي، عربي-، ص240.

[42]- السعيد بولوذينات وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س1-ج م (ع وت)-، ص154.

[43]- ماهر الشريف: المعجم العلمي(كيمياء، فيزياء، أحياء)، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط1، 2006م، ص471.

[44]- ينظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة: اصطلاحات علوم الأحياء التي أقرها المجمع في دورته الثانية ، مصر، ص140

[45]- أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية-انجليزي، عربي-، ص741.

[46]- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: معجم المصطلحات الطبية، 3/ 172.

[47]- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: معجم البيولوجيا في علوم الأحياء والزراعة، 1/ 172.

[48]- ماهر الشريف: المعجم العلمي(كيمياء، فيزياء، أحياء)، ص322.

[49]- نصر الدين بوزكرية وآخرون: علوم الطبيعة والحياة س 2 (ش ع ت)، ص83.

[50]- أحمد عودي: قاموس المصطلحات العلمية والتقنية –انجليزي، عربي-،ص777.

[51]-وفاء كامل فايد: المصطلح العلمي بين الواقع والتوحيد، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع24، 2016م، ص52.

تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي – دراسة في المفاهيم والآليات –

Receiving deconstruction in the Arab critical discourse - a study of concepts and mechanisms -

ط.د: فريد مناصرية

كلية الآداب واللغات، جامعة يحي فارس بالمدية

faridmfn@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/29	تاريخ القبول: 2019/05/18	تاريخ النشر: 2019/07/15



يعد تلقي المناهج والاتجاهات النقدية الغربية إحدى أهم القضايا المطروحة في الساحة النقدية والأدبية العربية، من ذلك أن طرح تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي عدة إشكالات منهجية وعلمية ومعرفية. من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة للبحث في مفهوم وآليات وأبعاد الاشتغال النقدي التفكيكي؛ بدءا بإشكاليتي المصطلح والمفهوم وصولا إلى تلقي التفكيكية عند عبد الله الغذّامي.

الكلمات المفتاحية : التفكيكية ؛ المفهوم ؛ الآليات ؛ التلقي العربي ؛ الغذامي.

Abstract:
The receipt of Western monetary curricula and trends is one of the most important issues in the Arab monetary and literary arena. The introduction of the deconstruction in the Arab critical discourse is problematic, systematic, scientific and cognitive. From this point of view, this study comes to examine the concept, mechanisms and dimensions of the monetary work of deconstruction, from the problematic of the term and concept to the receipt of the deconstruction of Abdullah al-Ghadami.

Keywords: Deconstruction; Concept; Mechanisms; Arab Receive; al-ghadami



مقدمة:

يشهد الخطاب النقدي العربي حالة من اللا استقرار واللا توافق المنهجي والعلمي والمعرفي بين النقاد العرب وكتاباتهم التي عنيت باستقبال وتلقي الفلسفات و المناهج والاتجاهات الغربية، فالمتلقي العربي أصبح تائها بين الكتابات النقدية العربية التي عنيت باستقبال هذه المناهج والاتجاهات الغربية الوافدة إلينا، ولعل ذلك راجع إلى عوامل عدة منها؛

ما هو متعلق بالترجمة واستقبال هذه المناهج والاتجاهات الفلسفية والنقدية، ومنها ما هو متعلق بـ "المزاج الثقافي" والذي نعني به الحمولات الفلسفية والاجتماعية والثقافية والسياسية للمناهج والاتجاهات الوافدة إلينا. ومنها ما هو متعلق بعدم تهيئة التربة المناسبة لها من أجل استنباتها في تربة وبيئة غير التي ظهرت فيها.

ومنها ما هو متعلق بمبررات وآليات التلقي العربي لهذه المناهج والاتجاهات وتطبيقاتها على المدونة العربية. « إن وضعية النقد العربي المعاصر، في تبعية شبه المطلقة للغرب، وفي حنينه للتراث العربي، ناتجة أساسا عن انعدام خلفية معرفية يفترض أن تكون المهاد الحقيقي لتكون النظريات والمفاهيم. وبتأثير عامل الغياب ذاك، بقي النقد العربي في دوامة المتغيرات الغربية، لم يتحقق له تراكم معرفي كان من الممكن أن يفضي إلى تحولات كيفية، تتبلور في قيم فكرية وأدبية ذات طابع مؤسساتي مرتبط بالتغيرات الاجتماعية، وبالتطورات التي تحدث على مستوى الذهنيات والأذواق والرؤى من جهة، وعلى مستوى الأجناس الأدبية من جهة ثانية. وليس اضطراب المفاهيم وقصورها، والفوضى التي تعم ترجمتها واستعمالاتها، والطابع التطبيقي والسطحي الذي تتسم به أحيانا، إلا نتيجة طبيعية لعامل الغياب النظري والمعرفي المواكب » [1] .

فمشكلة الثقافة العربية عموما والنقد خصوصا كما لخصها عبد الله العروي؛ هي مشكلة التبعية للنموذج الجاهز « لقد ظل النقد العربي يتحرك بين موقعين أحدهما: الإرث النقدي القديم، والآخر هو الإنتاج المنهجي الغربي، وفي كلتا الحالتين كان هناك تجاهل للراهن الأدبي العربي، لأن كلا الموقعين يعانيان من التبعية للنموذج الجاهز الذي لا يمكن أن يتكرر، وتلك هي أزمة الثقافة العربية وأزمة المثقفين العرب كما يؤكد عبد الله العروي » [2] .

وللإحاطة أكبر بموضوع البحث وإشكاليته المطروحة حري بنا الوقوف عند الاطار النظري أو المفاهيمي لأهم مقولات التفكيكية في بيئتها التي نشأت فيها خاصة ما قدمه جاك دريدا Jacques Derrida باعتباره رائد التفكيك ، ثم لنا أن نتساءل عن مبررات وآليات التلقي العربي للتفكيكية؟ ثم كيف تمثّل عبد الله الغذامي التفكيكية في مقاربته التشريحية؟.

أولا: الاطار النظري لاستراتيجية التفكيك

يقودنا الحديث عن استراتيجية التفكيك إلى ضرورة الاحاطة بالسياق العام الذي انبثق منه هذا الاتجاه الفلسفي والنقدي الجديد؛ إنه التغير الفلسفي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي

طرأ على العقلية الغربية، وفي نظرتها للمسلمات العقلية والثنائيات الضدية التي لازمته لردح من الزمن، فالحداثة الفلسفية بمقولاتها المركزية كـ « الأفكار الكلية والشمولية، الأصل، المرجعية الواحدة أو المركز، التأليف، الانغلاق، التراتبية، الحضور، النظام... » [3]، لم تعد كذلك في تصور رواد ما بعد الحداثة خاصة ما قدمه ميشال فوكو Michel Foucault وجاك ديريدا Jacques Derrida ورولان بارث Roland Barthes وجوليا كريستيفا Julia Kristeva وغيرهم كثير « لقد انتقلنا من عهد البنيوية إلى حكم ما بعد البنيوية، وهي أسلوب في التفكير يضم عمليات دريدا التفكيكية، وأعمال المؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو، وكتابات المحلل النفساني جاك لاكان والفيلسوفة والناقدة الأنوثية جوليا كريستيفا » [4].

يدين جاك دريدا وميشال فوكو وغيرهما من الفلاسفة والنقاد ما بعد الحداثيين إلى ما قدمه فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche و هايدغير Martin Heidegger في فلسفتهما القائمة على الشك والهدم والعدمية، والتي من خلالها تجاوز دريدا الحداثة بمقولاتها المركزية، ليعلن عن استراتيجيته التفكيكية التي فكك وقوض بها مجمل المقولات الغربية منذ أرسطو إلى الخطاب الفلسفي والنقدي المعاصر. « ومن الواضح أن ديريدا قد انطلق للقيام بما يتعدى تطوير تقنيات جديدة في القراءة: فالتفكيك بالنسبة له هو ممارسة سياسية في جوهره، ومحاولة لتعرية المنطق الذي يصون قوة نظام محدد من الفكر، وقوة نظام كامل من البنى السياسية والمؤسسات الاجتماعية. وهو لا يسعى، على نحو سخيف ومناف للعقل، إلى إنكار وجود الحقائق، والمعاني، والهويات، والمقاصد، والتواصلات التاريخية المحددة نسبيا، وإنما يسعى بالأحرى إلى رؤية هذه الأشياء بوصفها آثارا لتاريخ أعرض وأعمق – آثارا للغة، واللاوعي، والمؤسسات الاجتماعية » [5].

وبهذا يكون هدف جاك دريدا الأساس هو؛ تعرية المركزية الغربية وفضحها خاصة مقولة العقل ومركزيته في تفسير الظواهر والأشياء « تعد التفكيكية deconstructivisme آلية لتعرية هذه المركزية في صميم مبادئها الميتافيزيقية والعقلانية والعرقية. إذ كان الغرب ولا يزال متحصنا في فرادة وجوده وعقلانيته، لا ينفعل إلا بذاته ولا يشعر أنه بحاجة إلى ما هو خارج عن كيانه الخاص » [6].

لقد تأزمت الحداثة الغربية بمقولاتها المختلفة؛ فالعقل الإنساني لم يعد مركزا لأنه فشل في تخليص الإنسان من الحروب والكوارث المختلفة، كما أن التحرر والعدالة والحرية عجزت الحداثة في تمثلها وتحقيقها، الأمر الذي عجل بظهور فلسفات واتجاهات وتيارات متجاوزة لهذه المقولات المتعالية « أن مرحلة (ما بعد الحداثة) جاءت لتفجر الهوامش وتكشف عن عجز الوعد العقلاني الليبرالي في تحقيق العدالة والحرية وتضع الكل أمام الحقيقة القائمة التي لم تستطع العقلانية الأوربية معها منع الحروب والكوارث الاقتصادية والأخلاقية وكان هذا إخفاقا لكل وعود الحداثة » [7].

ينتقل جاك دريدا باستراتيجيته التفكيكية من المجال والاطار الفلسفي إلى المجال النقدي والأدبي، أين عمد إلى كشف التعارضات النصية والاختلافات العلائقية داخل النص « لقد كان التفكيك –كما مارسه عدد من النقاد– استراتيجية طليعية شاكة كاشفة عن التعارضات داخل النص الواحد، قادرة على أن تخرب وأن تفضح وأن تحل عرى وأن تتعدى على أي نص » [8].

وقبل الخوض في الآليات التفكيكية التي قدمها جاك دريدا حري بنا الوقوف عند اشكاليتي المصطلح والمفهوم الذي يكتنف هذا الاتجاه الفلسفي والنقدي « إن من الصعوبة بمكان تحديد ما هو تفكيك وما هو ليس بتفكيك، من ناحية، بسبب أنه من الصعب تماما أن نفهم أفكار أحد مؤسسي هذه المدرسة أو الفلسفة أو المنظور مثل جاك دريدا Jacques Derrida، وكذلك؛ الآخرين من النقاد الذين يكتبون انطلاقا من هذا المنظور » [9].

ثانيا: اشكالية المصطلح والمفهوم:

يثير مصطلح "التفكيك" ومفهوميته كثير من الإشكاليات ليس في الخطاب النقدي العربي فحسب، لكن الأمر يتعلق أيضا بالخطاب الفلسفي والنقدي الغربي، ولأن المصطلحات مفاتيح العلوم كان لكل علم مصطلحاته القارة والخاصة به، هذا ما سعى إليه جاك دريدا بعد رفض جميع المصطلحات والمفاهيم التي جاءت بها المناهج والاتجاهات السياقية والنسقية، فعمد إلى انتاج مصطلحات ومفاهيم أخرى غير مألوفة ليتجاوز بها التيار البنيوي ويبني بذلك فلسفته الخاصة به (فلسفة اللامعنى والاختلاف والتشتت والهدم والعدمية..).

يقر جاك دريدا برحلته المضنية من أجل ايجاد مصطلح يحيل إلى المفهوم الذي كان يرغب فيه، فبعد أن انتقل من مصطلح إلى آخر توقف عند مصطلح déconstruction (التفكيك)، والذي كان شديد التلاؤم بتعبير دريدا. إن الإصرار على انتاج مصطلحات ومفاهيم

أقرب للتشتت واللا معنى له ما يبرره في نظر دريدا، فغايته أن يتجاوز التيار البنيوي بفلسفة ومفاهيم « ينبغي أن يعبر عنها بمفردات متنوعة. لا يمكن للقارئ الاعتيادي أن يتقنها كلها، لذا يجد الكثير من القراء أن كثافة نصوص ديريدا واستغلالها وهدمها الألفاظ الحاسمة غير المألوفة هي ثمن باهض لا يستطيعون دفعه. وعلى كل حال، فان خطته في « التعريف ضمن (اللا) مفهوم » تقدم بديلا قويا من صيغ النقد الجدلي السلسلة الذي يظهر في أعقاب البنيوية ليتزعم فكرة المعنى » [10].

كما ترجمت مفردة déconstruction إلى " التفكيكية" في موسوعة "كمبردج في النقد الأدبي"، وتجدر الإشارة هنا إلى أن عملية الترجمة هذه راعت حمولات المصطلح الفلسفية والاجتماعية و السياسية...الخ. فـ « للحركة التفكيكية معنيان في آن معا، أحدهما فضفاض والآخر محدود. ففي معناها الفضفاض تتسع الحركة لتشمل ما هو أبعد من النقد الأدبي، إذ صار " التفكيك " شعارا يؤشر على توجه معين في العلم السياسي والتاريخ والقانون مثلما الحال في دراسة الأدب. وفي كل هذه الفروع المعرفية يضطلع التفكيك ضمنا بإثارة مشروع يفضي إلى قلقلة أسس هذه الفروع قلقلة جذرية » [11].

أما المعنى الآخر الذي يتضمنه الاتجاه التفكيكي فهو "المعنى المحدود"، ونعني به النقد الأدبي التفكيكي (وفق موسوعة كمبردج)، وعليه تكون الفلسفة في صورتها العامة ضرورة حتمية وملحة لكل ناقد أراد أن يقرع أبواب الاتجاه التفكيكي « ذلك أن النزعة التفكيكية تعتبر من أشد الحركات ذات التوجه النظري والفلسفي على وجه الخصوص في تاريخ النقد الأدبي، فالمفردات التي تتلاحق في قراءات التفكيكيين للنصوص الأدبية – مثل مفردة ميتافيزيا " بمعناها الهيدجري الخاص – عسيرة على من يفتقدون خلفية فلسفية. ومن الصعب، بل من المستحيل ربما، أن يوجد ناقد تفكيكي لم يقرأ الفلسفة قراءة وافية » [12].

يتعالق الاتجاه التفكيكي بأكثر من مجال فلسفي وابستيمولوجي وبعديد الميادين الاجتماعية والثقافية والتاريخية والأدبية والنقدية، ولهذا اعتبرها دريدا استراتيجية صالحة لتفكيك وتقويض وهدم جميع الخطابات مهما كان نوعها أو طبيعتها.

إلى ذلك يطرح تلقي التفكيك في الفكر والخطاب النقدي العربي إشكاليات كبيرة، ليس على مستوى الترجمة فحسب، ولكن على المستوى المنهجي والفلسفي والابستمولوجي والثقافي،

وكذا على مستوى الآليات والأدوات الإجرائية التفكيكية. وعليه تبقى مشكلة الترجمة تشكل عائقا كبيرا في تحول المفاهيم خاصة المركبة منها، فالمشكلة كما يقر بها عبد العزيز حمودة في مؤلفه "المرايا المقعرة" ليست نقل مصطلح من سياق لغوي إلى آخر، ولكن المشكلة في صياغة وبلورة المفاهيم المركبة الوافدة إلينا « إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أي ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى آخر هو العربية. وهو طبعا حل أول مخرج سهل يلجأ إليه الحداثيون كثيرا، مع ما يعنيه أيضا من إلقاء اللوم على اللغة العربية، وقصورها في التعامل مع المفاهيم الجديدة أو المركبة »[13].

فالتربة والبيئة التي نشأت فيها التفكيكية لم ولن تكون نفسها هي التربة والبيئة العربية، وعليه سنكون أمام مشكلة أخرى تتجاوز اشكالية الترجمة إلى السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي، باختصار نحن أمام مشكلة ايتيمولوجية "Etymologie" متعلقة بتلقي التفكيك في الخطاب النقدي والفلسفي العربي، فالمتتبع لكتابات النقاد العرب يجد اختلافا واضحا وبينا في ترجمة مصطلح déconstruction إلى اللغة العربية، ولعل أهم المصطلحات التي ترجم إليها هي " التفكيك، التشريح، التقويض، الإنزلاقية، اللابناء".

يقدم عبد الله الغذامي تبريرا لاصطلاحه **"التشريحية أو تشريح النص"** للمصطلح الأجنبي (Déconstruction)، كما يرى بأوّليته في تعريب المصطلح، وأنه كان على علم بمصطلح التفكيك، ولكنه تحجج بأنه يسيئ إلى الفكرة التي تسوقها التفكيكية. ولعل ترجمة الغذامي هذه مبنية على ما تبناه الغذامي في رؤيته ومقاربته التشريحية للنصوص، فتشريحية الغذامي هي مزيج لأكثر من اتجاه ألسني كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية، وهي تفكيك النص والخطاب وفق المفهومات الخمس التي حددها الغذامي في قراءته التفكيكية إذ يقول: « حتى انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها معتمدين على خمسة مفهومات هي: الصوتيم/ والعلاقة/ والإشارة الحرة/ والأثر/ وتداخل النصوص وهي مفهومات تحقق نسبية القيمة، من خلال وظيفة العلاقة وتحقق « ديناميكية » الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما أنها تؤسس لنا منهجا استنباطيا »[14].

كما يؤكد الغذامي على قراءته وممارسة التفكيكية القائمة على الهدم من أجل اعادة البناء ويربطها بـ "الصوتيم" فيقول:« ولكي نستكشف نصا ونسبر أغواره لا بد أن ندخل إليه على أنه

جسد ثم ننظر فيه عضوا لنستبين العلاقة ما بين كل عضو والآخر ثم لننظر أيها أهم وأخطر للنص وسيكون هذا هو الصوتيم. ونكون بهذا قد أخذنا في (تشريح النص) ولكنه تشريح من أجل البناء وليس من أجل الهدم » [15] . ويقول في موضع آخر مبينا تشريحيته القائمة على البناء بعد الهدم « والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها، وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف ديريدا. ولكن الغرض أخيرا ليس هو الهدم، ولكنه إعادة البناء- وإن بذلك غريبا كما يقول دي مان » [16] .

فالقراءة الغذامية التشريحية للنص هي إعادة بنائه وليس تفكيكه من أجل خلخلته وهدمه، هذا ما يذهب إليه أيضا محمد شوقي الزين في تأويلاته التفكيكية للفكر الغربي المعاصر إذ يقول:« لا يعني التفكيك الذي يمارسه دريدا "مطلقا" الهدم (فكرة الهدم كان قد استعملها هيدغير في تفكيك النسق الفلسفي الإغريقي) وإنما يتضمن أيضا فعل البناء (البناء بنمط مختلف). فهو بالأحرى تفكيك démontage وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها. فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية décentrement توزع المراكز » [17] . وهذا نقيض ما يريده دريدا في ممارسته التفكيكية التي تقوم على« تصديع الخطاب مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية. فهو من هذه الناحية، ثورة على الوصفية البنيوية، وهو يذهب إلى أن لا ضابط قبل التفكيك ولا ضابط في ظله، فهو رحلة شاقة، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها، دون معرفة، دون دليل، ودون ضوابط واضحة. وكشوفاته ذاتية، فردية، لا غيرية، جماعية، حقله الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، أي استحضار المغيب. وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال » [18] .

أما المفكر عبد الوهاب المسيري وهو واحد من أهم الفلاسفة والمفكرين العرب الذين اشتغلوا في الفكر الحداثي وما بعده، فيرى أن "**الإنزلاقية**" هو المصطلح الأقرب لاحتواء المفهوم الكامن الذي تحيل إليه المفردة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن كتابات عبد الوهاب المسيري تركز على السياق الحقيقي الذي يمكنا من فهم التفكيكية بحمولاتها الخفية خاصة منها الدينية (التراث اليهودي) ومدى تأثيره على استراتيجية وفكر جاك دريدا.

يقول المسيري في معرض حديثه عن التفكيكية:« كما يمكن ترجمتها بالإنزلاقية وذلك إن أردنا ترجمة المفهوم الكامن وراء الكلمة لا الكلمة ذاتها فقط»[19] . بالمقابل لا يقف عبد الوهاب المسيري عند حدود مصطلح الإنزلاقية بل تعداه إلى مصطلح "التفكيك" وهو المصطلح الأكثر شيوعا في خطابه، وهذا راجع إلى رواجه عند عديد النقاد« فمشكلة الترجمة في الخطاب النقدي العربي هي مشكلة نموذج خطاب متكامل تعجز الترجمة الحرفية عن نقله »[20] .

كذلك يرى الناقد عبد العزيز حمودة على امتداد كتاباته (المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، الخروج من التيه) أن مصطلح "التفكيك" هو الأنسب والأقرب لاستراتيجية دريدا التفكيكية، ذلك أن التفكيك محمول بالمزاج الثقافي والفلسفي الذي تولد منه، إنه المزاج الذي تولد من رحم الفلسفة الألمانية المثالية بقيادة كانط و فلسفة الشك لدى نيتشه بخاصة، من خلال ثنائيات لازمت الفكر الأوربي وفلسفته (الحقيقة والشك، الذات والموضوع، الداخل والخارج..)، وبالتالي يكون المزاج الفلسفي رافدا مهما في دراسة استراتيجية التفكيك فـ« من الناحية التاريخية، لا نستطيع دراسة التفكيك في عزلة عن شك العصر. لقد ظهرت التفكيكة في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك. كانت تجريبية القرن السابع عشر قد أقامت اليقين، أي إمكانية تحقيق المعرفة اليقينية عن طريق الاعتماد على الحواس والثقة في المعرفة التي يمكن التأكد من صحتها باتباع المنهج العلمي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ثنائية اليقين والشك يمكن اعتبارها إحدى تنويعات الثنائية المحورية في تاريخ الفلسفة »[21] .

أما صاحبا دليل الناقد الأدبي "ميجان الرويلي" و"سعد البازعي" فيقترحان مصطلح "التقويض" الذي هو أقرب إلى المفهوم الدريدي للتفكيك خاصة الإستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، كما أن مصطلح "التقويض" يحيل إلى الهدم الذي هو ضد إعادة البناء، وهو المفهوم الذي أراده دريدا خلاف مصطلح "التفكيك" الذي يأتي بمعنى الهدم من أجل البناء « فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة البناء بعد التفكيك. كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه »[22] .

على الرغم من اصطلاح ميجان الرويلي وسعد البازعي "التقويض" كبديل للتفكيك إلا أنهما يؤكدان على نقص في المصطلح ذلك أنه لا يحمل الدلالة الكاملة التي أرادها جاك دريدا، وعليه يكون التلقي العربي لـ: "déconstruction" كمصطلح يحيل إلى التيار التفكيكي متفاوتا بين ناقد وآخر، ويبقى مصطلح " التفكيك " هو المصطلح الدارج في الكتابات النقدية العربية.

ثالثا: الاطار التطبيقي لآليات التفكيك (تشريحية الغذامي أنموذجا)

يطرح تلقي التفكيكية عند عبد الله الغذامي عدة اشكالات وتساؤلات منهجية، منها ما هو متعلق بالمنهج المعتمد، ومنها ما هو متعلق بالأدوات والاجراءات القرائية التي مارسها الغذامي في دراساته، إذ عمد إلى بناء منهج ورؤية نقدية خاصة به، نلمس ذلك في كتاباته وقراءاته المختلفة التي مازج فيها بين التفكيكية والسيميائية والبنيوية والشعرية.

1- الحضور والغياب:

تشكل ثنائية "الحضور والغياب" مقولة هامة من مقولات استراتيجية التفكيك والفلسفة الغربية الموجهة ضد المشروع التنويري الذى طغى على العقلية الغربية، خاصة ما قدمه مارتن هايدغير "Martin Heidegger" في فكره التدميري، وما جاءت به الهرمنيوطيقا مع فريديريك شلايرماخر " Friedrich Daniel Erns schleiermacher" وغادامير "Hans-Georg Gadamer " وانتقال عملية البحث عن المعنى إلى البحث في معنى المعنى، من هنا كان منطلق جاك دريدا وربطه لثنائية الحضور والغياب بـ "العلامة"، ليست العلامة التي أرادها دي سوسير" Ferdinand de Saussur " في بيان اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ولكن العلامة التي أرادها دريدا هي حضور الدال وتغييب المدلول، بمعنى أن النص الأدبي هو شبكة علائقية من الدوال والمدلولات العائمة، فكل دال يحيل إلى مدلول، وكل مدلول يحيل إلى مدلول آخر خارج عن اطار وتماسك النص الأدبي ، وبالتالي فالمدلول الذي نحن بصدد المسك به هو موجود في نص آخر، إذن نحن أمام شبكة علائقية لجملة من النصوص، إذ كل نص يحيل إلى نص آخر (تداخل النصوص)، من هنا تولدت فكرة تعدد القراءات أي تعدد النصوص، وانتقلت السلطة من القراءة الوصفية المحايثة للنص الأدبي في التصور البنيوي إلى سطلة القارئ،

فأصبح القارئ منتجا ثان للنص الأدبي، وبالعودة إلى ثنائية الحضور والغياب المشكلة لـ " للحقيقة الخالصة " كما يصطلح عليها الغذامي نقلا عن كلود ليفي ستراوس "Claude Lévi-Strauss" « إن الحقيقة الخالصة ليست أبدا هي الأكثر ظهورا، وطبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها » [23].

إن الحقيقة الخالصة التي يعني بها الغذامي هي نتاج الاختلاف الذي يبعث حياة النص، إنه الاختلاف المتولد عن القراءة الأدبية للفراغ الموجود بين الحضور والغياب، إنه الحضور المتشكل من الوعي الحقيقي للوجود « وهكذا لا يصبح الحضور وبالأخص الوعي الشكل النسيجي الخلوي للحضور ولكنه يصبح « تحديدا » و « نتيجة ». والحضور تحديد ونتيجة داخل نظام لم يعد نظاما للحضور بل نظاما للاختلاف المرجأ، لا يسمح بالتعارض بين الايجابية والسلبية بنفس القدر الذي لا يسمح به بالتعارض بين السبب والنتيجة » [24].

إن فكرة " الحضور والغياب" في النص الأدبي تجمع بين عدة آليات تفكيكية كالاختلاف والأثر و تعدد القراءات، هذا ما أراده الغذامي في ممارسته التفكيكية لما قارب النص الأدبي وفككه قصد إعادة بنائه وبهذا يصبح القارئ منتجا ثان للنص الأدبي، يقول الغذامي في قراءته التفكيكية لقصيدة حمزة شحاتة الغنائية المعنونة بـ "يا قلب مت ظمأ" تحت عنوان سماه بفضاء القصيدة: « في كل مرة يحس الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة، يلجأ إلى الفن ليتحرر فيه من كل قيوده. فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه. هروب الحضور إلى الغياب، ومن العقل إلى الخيال. والشعر تجربة روحية وهيام من المحدود إلى المطلق. وكما أنه انعتاق للإنسان فهو كذلك انعتاق للغة. فالشاعر يأخذ الكلمة ليحررها من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد جيل من الاستعمال المتواتر. وهو استعمال يشحن الكلمة بإيحاءات مضاعفة، ويؤطرها بسياقات جارفة. وتأتي المعاجم بعد ذلك لتقيد الكلمة بسلاسل ما تسميه معانيها. وهي معان استخلصا أصلا من دلالات السياقات التي وردت فيها الكلمات. وهذا عمل لا غبار عليه لو أنه سلم من أن يتحول إلى قيد يفرض على الكلمة، كي لا تتجاوزه فيما يمكن أن ترمز إليه » [25].

تشكل ثنائية الحضور والغياب في قصيدة « يا قلب مت ظمأ » فضائين مهمين في بناء القصيدة ونظمها، فالفضاء الداخلي وهو فضاء "الحضور" مشكل في الكلمات والعبارات اللغوية والدلالات الواضحة التي تحيل اليه هذه الكلمات في السياق الذي وضعت فيه، والذي نعني به التراكيب، ولنا أن نضرب هنا أمثلة بكثرة الأفعال الماضية من مثل: « (زادت، ماتت، حلفت، رفت، ألقى، زاحمت..)» [26] ، والأفعال المضارعة في قوله: (يهفو، يظل، يلفظ، يزلزل، يحب، يهلك..)، أما الفضاء الثاني " الغياب" فهو ظاهر في كل الدلالات التي تسبح خارج فضاء القصيدة الداخلي، إنها ببساطة المعاني المتعددة والمختلفة والمرجئة التي تحيل إليها دوال القصيدة، وبذا تصبح القصيدة عائمة في فضاءات خارجية مشكلة من لدن القارئ، فالقارئ هو المنتج لها.

2 - الأثر:

يحتل الأثر حيزا هاما وأساسا في تشريحية عبد الله الغذامي، وفي قراءاته التفكيكية للخطابات والنصوص، هذا ويقدم لنا عبد الله الغذامي مفهوم الأثر في تفكيكية جاك دريدا إذ يقول: « وأهم ما نجد عند دريدا مفهوم (الأثر). وهو مفهوم يُدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدي تضاهي قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة، بل إنه مفهوم يعطي هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنية. والأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف » [27] .

يقدم لنا الغذامي عدة مفاهيم للأثر، إذ يربط مفهومه ودلالته الأولى بالقاعدة الأساسية للفهم النقدي ذلك أن "الأثر" يوازي عديد القواعد اللغوية والعلاقات التي تحكمها وتنظمها. كما يربط الغذامي مفهوم "الأثر" بالبيان وسحره كما أشار إليه الحديث النبوي الشريف، وفي هذا يزاوج الغذامي بين الحداثة المتمثلة في الأثر كما يقدمه جاك دريدا والأصالة الإسلامية ممثلا في الحديث النبوي الشريف، كل هذا من أجل تقريب الفهم ومحاولة من الغذامي لوضع حيز يمكنه من احتواء المفهوم.

ثم ينتقل الغذامي بمفهوم "الأثر" إلى القيمة الجمالية المشكلة لمفهوم جديد وأساس في القراءة التفكيكة، وهو العلاقة بين "الكلام والكتابة" إذ يقول الغذامي: « والأثر: هو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص،

ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، فينتج لنا مفهوما جديدا وأساسيا في الفلسفة التفكيكية والنقد التفكيكي خصوصا وهو " الكلام والكتابة "، وهي من المقولات الأساسية في الفكر التفكيكي الذي جاء به دريدا» [28] .

يربط الغذامي مفهوم "الأثر" بعديد المفاهيم والآليات الإجرائية المؤسسة للفكر التفكيكي كالكتابة والكلام، والإرجاء والاختلاف، وانزلاقية المركز (كنقد للتمركز حول اللوغوس)، ليخلص الغذامي إلى علاقة "الأثر" بالنص الأدبي، فهو يرى أن الأثر سابق على النص وممكن فيه وبعده أيضا، « وبذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله» [29] . يرتبط "الأثر" ارتباطا وثيقا بالعلامة اللغوية، والعلاقة الكامنة بين الدال (الصورة السمعية) ومدلوله (الصورة الذهنية)، هذا ما أراد به دريدا في طرحه لمفهوم الأثر، أين عمد إلى نقض الفكر السوسيري من خلال اعتباطية العلاقة بين الدال ومدلوله، وهي نتيجة حتمية لأسبقية الكلام على الكتابة التي أقرها السويسري فرديناند دوسوسير ومعلمه الأول أرسطو، « فالأثر هو الأصل المطلق لكل معنى ولكل دلالة ولما كان الأثر دون أصل فإن المعنى أيضا يفقد كل مصدر يعود إليه وبذلك تتلاشى مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول ولا يبقى إلا عالم بريء صالح للتأويل » [30] . و بهذا تتوافق هذه الرؤيا تماما مع ما قدمه الغذامي في مفهومه لـ "الأثر" كأساس لتفكيك ونقض كل مركز وكل ثنائية ابتداء من الفلسفة الغربية القديمة إلى المعاصرة.

يحاول الغذامي في قراءته التشريحية لعدد من الأشعار والكتابات فك شفرات النص ليس من أجل ما يتضمنه النص أو أراد المؤلف قوله، بل من أجل البحث في الدلالة والنص المتخفي، وهي غاية القراءة التشريحية للنص الأدبي، يأتي هذا في قراءة سيميولوجية لقصيدة "ارادة الحياة" لأبي القاسم الشابي في كتاب "تشريح النص"، أين حاول الغذامي رصد الدوال ومدلولاتها والعلاقات التي تحكم النص من أجل معرفة أثرها الجمالي لدى المتلقي وهو هدف النص الأدبي كما يراها عبد الله الغذامي، ثم يعرض الغذامي مقاربته التشريحية للخطاب الشعري الجديد ويعقد مقارنة بين قول حمزة شحاتة في أغنيته لجدة وقول عبد الله الصيخان في مخاطبته لوطنه، إذ يميز الغذامي بين نوعين من النص وهما النص العقلي والنص الهادف « فالنص العقلي الهادف للإقناع يكون فكرا، أما النص الهادف لإثارة الانفعال فهو شعر أو أدب. أي أنه نص جمالي قصد منه أثره على النفس وليس مافيه من منطق دلالي أو معنى ظاهري » [31] .

3 – الإختلاف ونقد المركزية:

يثير مفهومي "الإختلاف" و " نقد المركز" كثيرا من الإشكاليات هي أساس الفكر التفكيكي وفلسفته عبر عديد الآليات والأدوات من أجل تقويض الفكر والميتافيزيقا الغربية، فعلى الرغم من الانتقادات الكبيرة التي وجهها جاك دريدا لهايدغير إلا أنه يبني كثير من أفكاره ومقولاته على أنقاض فكر وفلسفة مارتن هايدغير، ويذهب دريدا بهايدغير أبعد من ذلك في أن هايدغير هو أول من أعلن نهاية الميتافيزيقا « إن ديني لهايدغير من الكبر، بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده، والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية. أوجز المسألة بالقول إنه هو أول من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعلمنا أن نسلك معها سلوكا « استراتيجيا » يقوم على التموضع داخل الظاهرة »[32].

إن استراتيجية جاك دريدا لنقد المركز أو اللوغوس تقوم على التموضع داخل الظاهرة محل الدراسة مهما كان شكلها أو طبيعتها والعمل على بيان العلاقة المرجئة التي تجمع الدوال بمدلولاتها، فالدوال في الفكر الدريدي لا تحيل إلى أي مدلول، أو بتعبير آخر الدوال ترقص وتلعب فلا مركز ينتظمها. انطلاقا من هاته الفكرة عمد جاك دريدا إلى تقويض وهدم الخطاب الميتافيزيقي الغربي المتجلي في العقل والهوية والحضور والأصل والكتابة واللغة..، إن فلسفة دريدا وفكره التفكيكي لم يكن محصورا في ميدان أو مجال معين كالنقد أو السياسة أو الإجتماع أو غيرها من العلوم الإنسانية، بل إن التفكيكية أكبر من أن تتمركز أو تموضع نفسها داخل ميدان أو سياق يحدها، وعليه كان « لابد لديريدا، من أجل تحقيق « هدم الأساس » هذا من أن يهضم في كتاباته نخبة متنوعة من النصوص الفلسفية والاجتماعية والعلمية والأدبية، كل منها يحمل عناصره ومفاهيمه الخاصة المتميزة. فتظهر النظرية « من كل مكان في آن واحد » وبذلك تحمل معها دليل عموميتها والبرهان على أنها ليست وليدة أية بنية ادراكية معينة »[33].

كما يقترح دريدا "الدراسات الثقافية" كمفهوم بإمكانه أن يحوي جميع هاته العلوم إذ يقول: « ولن يتم احتواء هذه المهمة التفكيكية للإنسانيات المقبلة، داخل الحدود التقليدية للشعب المرتبطة من حيث وصفها بالإنسانيات. ذلك أن الإنسانيات المقبلة ستتجاوز حدود المواد التخصصية، دون محور لخصوصية كل مادة، في إطار ما نسميه غالبا وبطريقة مبهمة، تداخل

المواد التخصصية interdisciplinarité، أو ضمن ما ندرجه تحت مفهوم صالح لكل شيء وهو « الدراسات الثقافية cultural studies » [34].

يحاول جاك دريدا أن يجمع كافة العلوم الإنسانية بالعلوم الأخرى المتصلة بها، خاصة مع التطورات الكبيرة التي طرأت على الفكر الغربي وبيئته، وهو ما يحتم تغيير المناهج وتعددها لمقاربة الظواهر خاصة الجديدة منها ونختص بالذكر هنا المناهج الأدبية والنقدية، وبهذا تكون الحداثة الغربية وليدة فكر جديد نشأ و تطور في الأرضية الغربية كما يقول المفكر عبد العزيز حمودة « أن الحداثة الغربية لم تنشأ من فراغ، وأن تلك الحداثة وما أدت إليه من ظهور مدارس أدبية ونقدية منذ نهاية القرن الماضي حتى الآن كانت النتاج الطبيعي والمنطقي لتطورات الفكر الغربي في الثلاثمائة عام الأخيرة على الأقل، وهي تطورات أدت بصورة حتمية إلى ظهور المدارس الأدبية والنقدية الجديدة بمصطلحاتها الخاصة التي تكتسب دلالتها وشرعيتها من ذلك الفكر بالدرجة الأولى إن تتبع تاريخ الفلسفة الغربية على سبيل المثال، يثبت أن المحطات الرئيسية في ذلك الفكر ترتبط بعلاقة سببية واضحة بظهور المدارس الأدبية والنقدية » [35].

إن المتتبع لمسار الفكر الغربي ليجد علاقة سببية مباشرة في ظهور هاته المناهج الأدبية والنقدية، كما يجد تراكمية في تتابع المناهج وتعالقها، فالمناهج السياقية (الإجتماعية والتاريخية والنفسية) كانت سببا مباشرا في ظهور المناهج النسقية وهاته المناهج النصانية كانت سببا في ظهور المناهج والآليات بعد حداثية، وعليه تكون هاته المناهج والاستراتيجيات والاتجاهات لها سياقها ومبررات ظهورها الاجتماعية والفلسفية والسياسية بخاصة. وهذا ما يضعنا أمام اشكالية كبرى ليس في تلقي التفكيكية عند عبد الله الغذامي أو غيره من النقاد العرب، ولكن نحن أمام اشكالية تتعلق بمبررات وطبيعة وآليات وأدوات التلقي، ذلك أن الأرضية الفلسفية والإبستيميولوجية لظهور هاته المناهج والاتجاهات لم ولن تكون نفسها في التربة والبيئة العربية « إن استنبات هذه المقاربات النقدية الغربية في الحقل النقدي العربي، برأسمالها المفهومي الضخم ومصطلحاتها المسكوكة، وترسانتها المنهجية المتنوعة دون وضع الاعتبار لخصوصيات الثقافة المحلية القائمة، والثقافة هنا باعتبارها مجموعة من القيم والتمثلات الرمزية السائدة داخل فضاء معين، هي عملية شبيهة بسياسة إحراق الأراضي، وهذا ما دفع بالنقاد إلى الحديث عن إمبريالية النقد، أو إمبريالية الثقافة على حد قول إدوارد سعيد » [36].

هذا ما دفع بعبد الله الغذامي إلى إجراء تعديله على التفكيكية في مقاربة الظاهرة النصية، فأخرج لنا تفكيكية أو تشريحية هي أقرب للبناء منه على الهدم والتفكيك، فالغذامي في تنظيره للتفكيك يعرض جزءا مهما من أفكار جاك دريدا وآرائه النظرية كالأثر والاختلاف والحضور والغياب، وفي جانبه الإجرائي استعان بأدوات وآليات رولان بارث ودريدا في تفكيك النص ليس من أجل هدمه، ولكن من أجل إعادة بنائه وهذا ما أقر به الغذامي نفسه في كتاباته النظرية وأدواته الإجرائية في تفكيك نصوص "حمزة شحاتة".

تختلف "تشريحية" عبد الله الغذامي اختلافا بينا وواضحا مع ما جاءت به تفكيكية جاك دريدا، فإذا كانت التفكيكية كما أرادها جاك دريدا تهدف إلى خلخلة الأسس والمركزيات الغربية (العقل، العلم التجريبي، الصوت، الدال، الحضور، ...)، فإن تشريحية الغذامي تشرح وتخلخل النص الأدبي من أجل إعادة بنائه. هذا ويحمل مفهوم الاختلاف في الفكر الغذامي حمولات غربية تفكيكية وحمولات أخرى مشكلة من تراثنا العربي ممثلا في كتابات عبد القاهر الجرجاني، إذ خصص له عبد الله الغذامي حيزا كبيرا في كتاباته، خاصة مؤلفه " المشاكلة والاختلاف"، أين وقف الغذامي على دلالة المصطلح ومفهوميته في التراث العربي وربطه بتحول وانتقال الدلالة من موضع إلى موضع آخر جديد ، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني « ومصطلح (الاختلاف) يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل به على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى، بوصف هذا الواقع عالما اصطلاحيا متعارفا عليه، إلى واقع جديد يتولد عن النص. وهذا التوالد هو اختلاف يفضي الى ائتلاف وينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص » [37] . يحاول الغذامي ربط المصطلحات والمفاهيم الغربية بما يقابلها في الفكر والتراث العربي، فهو يتحسس المصطلحات ويحاول ربطها بمدلولاتها كما هو الحال لمفهوم "الاختلاف".

يشير الاختلاف في المقاربة القرائية للنصوص والخطابات عند عبد الله الغذامي إلى جملة الآليات القرائية التي تعنى بالنظر والتفسير، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، وفي نفس الوقت لا يغفل الغذامي المعنى الدريدي التفكيكي للاختلاف الذي تبناه في دلالته الجرجانية، فهو يحاول بناء رؤية نظرية تمزج بين التراث العربي والفكر الغربي ما بعد الحداثي، يقول الغذامي في مؤلفه "المشاكلة والاختلاف" : « ...ولكن الأمر ينتهي بنا إلى القول بمفهوم الاختلاف الجرجاني، بوصفه أساسا للنظر والتفسير، أكثر من مجاراتنا لدريدا في ذلك. بل إنني ربما ملت في

أكثر من موضع إلى تفسير ديريدا تفسيرا يقربه من الجرجاني، وبذا يكون (الاختلاف) في هذا الكتاب مصطلحا جرجانيا خالصا، وإن لم يهمل ولم يغفل ديريدا » [38].

خاتمة:

يمكننا أن نجمل ما تقدم من آراء وأفكار عن تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي في ما يلي:

- تأتي فلسفة التفكيك كآلية و استراتيجية ما بعد حداثية من أجل هدم الثنائيات الغربية، وكنقد للميتافيزيقا الغربية ومركزية العقل البشري. وتأتي كآلية قرائية لتفكيك كافة الخطابات والعمل على تقويضها من خلال توجيه عدة ضربات للبنيات المشكلة لهذه الخطابات؛ كالدال/المدلول، والذات /الموضوع، الكلام /الكتابة، الأصل /الفرع، الشرق /الغرب، المذكر /المؤنث، الخير /الشر.
- يطرح تلقي التفكيكية وغيرها من المناهج والاتجاهات النقدية الغربية إشكالات مختلفة في الخطاب النقدي العربي، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى عدم تهيئة التربة المناسبة لاستنبات هذه المناهج والاتجاهات النقدية في البيئة العربية. كذلك منها ما هو مرتبط بالمزاج الثقافي، والذي نعني به عدم مراعاة الحمولات الفلسفية والثقافية والسياسية لهذه المناهج والاتجاهات النقدية في بيئتها الأصلية. ومنها ما هو متعلق بالترجمة ومبررات وآليات التلقي العربي.
- تختلف تفكيكية (تشريحية) الغذامي اختلافا بيّنا وواضحا عن تفكيكية جاك دريدا، فإذا كان جاك دريدا يهدف من خلال تفكيكيته إلى تفكيك الخطاب العقلي والمركزية الغربية، وكذا خلخلة وزعزعة الروابط والعلاقات النصية من أجل اظهار التناقضات والاختلالات غير الظاهرة في النص، فإن تشريحية الغذامي تقوم على تشريح وتفكيك النص والتموضع داخله من أجل البحث عن المعنى الضائع أو المرجأ لإعادة بناء النص من جديد، كما تختلف تشريحية الغذامي عن باقي التفكيكيات العربية في آليات الاشتغال القرائي؛ أين مازج الغذامي في تشريحيته بين أكثر من منهج ألسني (البنيوية، السيميائية، الشعرية...). كما مازج في طرحه بين الحداثة الغربية والمقولات التراثية العربية خاصة في نظرية النظم عند الجرجاني.

هوامش:

---

[1] محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين – الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، منشورات دار الأمان، الرباط، 2015، ص: 40-41.

[2] المرجع نفسه، ص: 88.

[3] ينظر: مجموعة من المؤلفين، تر: حارث محمد حسن و باسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ودار الروافد الثقافية- ناشرون، لبنان، 2018، ط1، ص: 16.

[4] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- الجمهورية العربية السورية، 1995، ص: 230.

[5] المرجع نفسه، ص: 252.

[6] حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر – مناهج ونظريات ومواقف- ، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 2014، ط3، ص: 193.

[7] عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت –لبنان، 2009، ط2، ص:43.

[8] ماهر شفيق فريد: ما وراء النص – اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا –، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2016، ط1، ص: 293.

[9] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية –، تر: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ط1، ص: 60.

[10] وليم براي: المعنى الأدبي – من الظاهراتية إلى التفكيكية – ، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المألوف للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987، ص: 162.

[11] رامان سلدن: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية – ، تر: أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مج: 08، 2006، ص: 275.

[12] المرجع نفسه ، ص: 276.

[13] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية – ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 2001، ص: 91.

[14] عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص: 116.

[15] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة – مقالات في النقد والنظرية – ، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط2، 1993، ص: 103.

[16] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي، ط6، 2006 الدار البيضاء، المغرب، ص55.

[17] محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات – فصول في الفكر الغربي المعاصر – ، منشورات ضفاف وآخرون، لبنان، ط1، 2015، ص:207.

[18] عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، ، 1996، ص:113.

[19] عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط3، 203، ص:111.

[20] المرجع نفسه ، ص:111.

[21] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك –، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998، ص: 260.

[22] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص: 107 - 108 .

[23] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 76.

[24] جاك دريدا: الاختلاف المرجأ، تر: هدى شكري عياد، فصول مجلة النقد الأدبي، جماليات الإبداع والتغير الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد6، العدد3، 1986، ص: 61.

[25] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق ، ص: 241.

[26] المرجع نفسه ، ص: 234.

[27] المرجع نفسه ، ص 50.

[28] ينظر: المرجع نفسه ، ص : 50-51.

[29] المرجع نفسه ، ص: 52.

[30] عادل عبد الله: التفكيكية، « ارادة الاختلاف وسلطة العقل »، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سورية، دمشق، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سورية، دمشق، ط1، 2000، ص:37.

[31] عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص52.

[32] جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص: 47.

[33] وليم براي: المعنى الأدبي – من الظاهراتية إلى التفكيكية – ، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المألوف للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987، ص: 162.

[34] جاك دريدا: استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا "حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة "، تر: عزالدين الخطابي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص: 146.

[35] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيك"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص: 54-55.

[36] محمود ميري: أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين — الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، مرجع سابق، ص: 133.

[37] عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 07.

[38] المرجع نفسه، ص: 08.

تلقي شعر أبي تمام في القراءة العربية القديمة: كتاب الموازنة أنموذجا
Receive the poetry of Abi Tamam in the old Arabic reading. "Al-Mouazanah book model"

وهيبة لماني
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف-ميلة
profwahiba@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/12	تاريخ القبول: 2019/04/15	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص:

لقد أثار أبو تمام بما أحدثه من تطور وتجديد في بنية وموضوعات القصيدة العربية القديمة جدلاً واسعاً لدى النقاد ذهبوا فيه مذاهب مختلفة بين مؤيد لشعره يرى فيه صاحب مدرسة ومذهب في الشعر يحتذى وبين رافض لشعره لمفارقته عمود الشعر المتعارف عليه وذلك بما جنح إليه من بعد وغرابة في القول وتكلف في طلب الاستعارة.

ويعد الآمدي من بين النقاد الأوائل الذين تعرضوا لشعر أبي تمام بالنقد والتحليل،وذلك في كتابه الموازنة حيث عمد إلى المفاضلة والموازنة بين أبي تمام والبحتري.

الكلمات المفتاحية: أبو تمام، الآمدي، الموازنة ،التلقي.

Abstract:

Abu Tammam, by creating an evolution and an innovation in the structure and subjects of the old Arabian poetry ,has caused a considerable controversy amid critics who did state differently, between supporters for his poetry, viewing him as a school and a doctrine leader in poetry and role model, and opponents for his poetry for not respecting the customary Arabian poetry column, because of what he tends to in terms of distance from meaning , oddness and in exaggerating to use metaphor.

Al-Amidi is among the first critics to criticize and analyze poems of Abu tammam, in his book "El-mowazana" since he tends to weigh and balance between Abu tammam and el-bohtori.

Key words: Abi Tammam, ElAmadi, Poetic balance receiving, , Interpretation.



مقدمة:

تعد الموازنة من الكتب النقدية التي تناولت شعر أبي تمام بالنقد والتحليل، والتي نقلت جانبا مهما من الصراع الذي دار حول أبي تمام وشعره. فقد عمد الآمدي إلى الموازنة والمفاضلة بين شاعرين أو لنقل بين مفهومين أو نظرتين للشعر قديمة يمثلها البحتري ومحدثة يمثلها أبو تمام[1]، ومنهج الموازنة والمفاضلة بين الشعراء منهج قديم عرفه العرب منذ العصر الجاهلي، واتبعوه وساروا عليه طيلة العصرين الإسلامي والأموي وكان في جملته نقدا شفويا غير مكتوب،سداه الإنشاد ولحمته المساجلة .ويعتبر الآمدي في كتاب الموازنة تلميذا نجيبا لهذه المدرسة العريقة، لأنه أقرّ هذا المنهج واتبعه وجددّ فيه معًا في آن، ووجه التجديد فيه بارز للغاية في الشكل والمضمون، ففي الشكل نراه يتحول من السماع إلى القراءة ومن الردود النقدية الشفوية إلى الردود النقدية المكتوبة، وهذا ما أسس لظهور نقد النص بدل النقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشفوي، أما في المضمون فقد تحول من النقد الفطري والعفوي والمباشر إلى النقد العلمي المعلل والمدروس[2].

سعى الآمدي من خلال هذه الموازنة التي جمع فيها بين النقد التنظيري والتطبيقي الاحتكام إلى معايير ومقاييس واضحة ومحددة المعالم أقرب ما تكون إلى الموضوعية، لذلك نراه يأخذ على عاتقه منذ البداية تبيان وتوضيح الخطوط العريضة لهذه الموازنة، لقد حاول الآمدي أن يكون حياديا وموضوعيا من خلال منهجه في الموازنة الذي اقتصر فيه على الموازنة دون الحكم[3]، فهو يقر في أثناء شرحه للطريقة التي سيتبعها في موازنته بأنه سيترك الحكم للقارئ للفصل في أيهما أشعر يقول الآمدي: "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتَّفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية وبين معنى ومعنى، وثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى؟ ثم أحْكمْ أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديئ"[4].

ويقول في معرض آخر: "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طَرَفًا من سرقات أبي تمام، وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه

ولم يسلكه صاحبه، وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال أختم بهما الرسالة"[5].

إن هذا المنهج الدقيق في القراءة الذي ألزم الآمدي نفسه به بوقوفه على مساوئ وأخطاء الشاعرين وتتبع سرقاتهما جعل الآمدي ينتقل بين عدة مستويات صوتية ولغوية وتركيبية، متتبعا الدلالات المختلفة ليصل إلى قراءة القصيدة بشكلها النهائي الكلي، هذا الربط والتأني ودقة النظر[6].

دعا بعض الباحثين إلى جعل الآمدي أول ناقد بنيوي وإلى جعل كتاب الموازنة كتابا في النقد البنيوي يقول الدكتور، محمد رشاد محمد صالح في كتابه نقد الموازنة، بين الطائيين: "قبل أن نأخذ في دراسة الكتاب نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيوي أوجد مدرسة نقد جديدة لم يسبق لها مثيل، فهو أول كتاب جامع في تاريخ النقد عند العرب يعالج النقد الأدبي بشكل تحليلي وموضوعي وجزئي... وهو نقد شمولي استوعب جميع جوانب النقد الأدبي في تحليل مفصل وبتعليل أدير فيه الحوار بين الشيء ونقيضه لحدّ سد ثغرات الخلاف.. ولعل أهم ما فيه أنه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية والقيمية في شعر الشاعرين في نقد دقيق بل يتبع هذا النقد أيضا بنقد المقارنات ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشاعرين وبين معانيهما ثم يرد فيها بالجودة والرداءة لشعريهما"[7].

هذا الوعي المنهجي الذي بدى جليا في الموازنة والذي أشار إليه غير واحد من الباحثين كان صدى لثورة الحداثة والتجديد التي ظهرت في عصر الآمدي، فهل استطاع الآمدي وقد توفرت بين يديه خصائص البحث والتحليل أن يصل إلى الأهداف التي سطرها في بداية كتابه .

الآمدي وكسر أفق انتظار المتلقي:

يبدأ الآمدي كتابه بالإشارة إلى أن هذه الموازنة والمفاضلة تتم بين نمطين من الشعر مختلفين نمط قديم يمثله البحتري ونمط آخر من الشعر لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم يمثله أبو تمام، ولكل نمط من هاذين النمطين جملة من الخصائص والمميزات التي تميزه عن الآخر والتي قد تكون سببا في التفاضل بينهما. يقول الآمدي: "فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السَّبْك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرَّونق فالبحتري أشعر

عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوْص والفكرة ولا تلْوِىَ على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[8].

يطرح الآمدي في هذا القول صيغة مبكرة لطبيعة التفاضل بين الشاعرين قبل ولوجه إلى النص أقرّ فيها للبحتري بسهولة شعره وقربه من القارئ إلى جانب صحة السبك وحسن العبارة، وفي مقابل ذلك أقرّ لأبي تمام ميله إلى الصنعة والغامض من المعاني الذي يحوج القارئ إلى طول تأمل وإدامة نظر لذلك نجد الآمدي يضع البحتري إلى جانب الشعراء المطبوعين فهو في رأيه بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف الخريمي وأمثالهم من المطبوعين أولى، أما أبو تمام –في رأيه– أشبه بمسلم بن الوليد ومن حذا حذوه وإن كان ينحطّ عن درجة مسلم لسلامة شعر "مسلم" وحسن سبكه وصحة معانيه ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته[9].

فأبو تمام يقع في حيز مسلم بن الوليد وغيره من المحدثين ممن فتحوا باب البديع وأكثروا منه في شعرهم، وإن كان الآمدي يرى بأن أبا تمام أقل درجة من مسلم بن الوليد وذلك لأن شعر مسلم بن الوليد امتاز –في رأي الآمدي– بحسن سبكه وصحة معانيه وسلامة شعره، فشعر مسلم بن الوليد لا يخلو من خصائص ومميزات التي أَلفها العرب في الكتابة الشعرية على ما فيه من تجديد، فهو لم يخرج عن عمود الشعر المتعارف عليه، مما جعله أكثر حظا ومنزلة من أبي تمام الذي خرج في رأي الآمدي عن مذهب الأوائل بما جنح إليه من استعارات بعيدة ومعاني مولدة، فالموازنة والمفاضلة بين الشعراء تتم بالاحتكام لطريقة العرب المتعارف عليها طريقة الأوائل طريقة المطبوعين من الشعراء، وهي الطريقة التي من شأنها أن تُنزل الشعراء منازلهم.

1-الاستعارات والمعاني المولدة:

ففي الموازنة نجد الآمدي يعلق على بعض استعارات أبي تمام قائلا:

"وإنما استعارت العربُ المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه نحو قول أمرئ القيس:

فقلتُ لهُ لما تمطى بصلبه وأردفَ أعجازًا وناءَ بكَلْكَلِ

وقد عاب أمرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني [والاستعارات] ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصَرُّمه، فلا جعل له وَسَطًا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه حَسُن أن يستعير للوسط اسم الصُلب وجعله متمطًّيا من أجل امتداده، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعن ما استعيرت له.

وأما قول أبي تمام "ولين أخادع الدهر الأبي" فأي حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟ وقد كان يمكنه أن يقول "ولين معاطف الدهر الأبي" أو "لين جوانب الدهر أو خلائق الدهر" كما يقول فلان سَهْلُ الخلائق، ولين الجانب ومُوَطأ الاكناف، ولأن الدهر قد يكون سهلا وحزنا ولينا وخشنا على قدر تصرف الأحوال فيه فإن هذه، الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع وكانت تنوب له عن المعنى الذي قصده ويتخلص من قبح الأخادع"[10].

وقبل أن يتناول الآمدي بالتحليل استعارات أبي تمام نراه يشير إلى مفهوم الاستعارة في الدرس البلاغي القديم ثم يورد أمثلة لها في شعر القدماء فقد وقف معلقا على استعارة امرئ القيس "فقلت له لما تمطى بصلبه" قد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني و[الاستعارات] ولا المجازات، فالآمدي بهذا القول يسقط كل استعارة ومعنى لا يجري مجرى القدماء، فالذي يميز استعارة امرئ القيس هو قربها من الحقيقة "وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له" لذلك ليس غريبا أن نجد الآمدي لا يستسيغ استعارة أبي تمام "ولين أخادع الدهر الأبي" فأي حاجة يتساءل الآمدي إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟ وكان يمكنه أن يقول ولين معاطف الدهر الأبي..." وفات الآمدي أن أبا تمام لا ينسب أعلى الرقبة أو مؤخرة الرأس للقدر فحسب ولكنه أيضا يشخص القدر ومن ثم يصفه بالتعبير الاصطلاحي "لين الأخداع" بمعنى من لا يقاوم بل يستسلم وبلين ونقيضها "شديد الأخداع" بمعنى لا يستسلم ولا يلين"[11].

ونجد الآمدي في موضع آخر يستسيغ استعارة أبي تمام في قوله:

فضربت الشتاء في أخْدعيه ضربة غادرته عودًا ركوبًا

فأما قوله "فضربت الشتاء في أخدعيه" فإن ذكر الأخدعين على قبحها أسرع، لأنه قال "وضربة غادرته عودا ركوبا" وذلك أن العود المسِنُّ من الإبل والبعير أبدا يضرَب على صفحتي عنقه فيذل فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا"[12].

فاستحسان الآمدي لاستعارة أبي تمام هنا تأتي من قرب القرينة الجامعة بين المشبه والمشبه به مما تأتى للقارئ الوصول إلى فهم المعنى المراد، بينما تعذر عليه ذلك في الاستعارة السابقة "ولين أخادع الدهر" لبعد المشابهة في المعنى بين المستعار له والمستعار منه، والملاحظ أن الآمدي قد استهجن بعض استعارات أبي تمام لما فيها من الغموض.

ويعلق الآمدي على تشبيه أبي تمام

رقيقُ حواشي الحِلمَ لو أنَّ حلمَهُ بكفَّيكَ ما ماريْتَ في أنّه بُرْدُ

هذا والذي أضحك الناس منذ سمعوه والخطأ في هذا البيت ظاهر لأني ما علمت أحدًا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك[13].

ويأتي عدم استساغت الآمدي تشبيه أبي تمام إلى ما اعتادته العرب في وصف الحلم بالثقل والرزانة لا بالرقة كما استهجن الآمدي قول أبي تمام

مِنَ الهيفِ لو أنّ الخلاخل صُيِّرت لها وُشحًا جالتْ عليهَا الخلاخِلُ

فهذا الذي وصفه أبو تمام ضدّ ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبُرين أن توصف بأنها تعضُ في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسوق، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف لانه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ما تقلّده المرأة متشّحة به فتطرحه على عاتقها... فغير جائز وصفه بالقصد والضيق، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها..."[14].

ويأتي استهجان بيت أبي تمام لاقتصاره على وصف الخصر بالدقة فقط وأهمل الأجزاء الأخرى في الجسد وهو ما لم تعتاده العرب في أوصاف المرأة، وأبو تمام يريد من هذا الوصف تبيان دقة خصر المرأة.

-وينقل الآمدي من أخطاء أبي تمام في المعاني قوله في وصف الفرس:

ما مقرَبُ يختالُ في أشْطَانِهِ ملآنُ من صَلفٍ به وتَلَهْوُقِ

قوله : "ملآن من صلف به يريد التّيه والكبر، وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنما تقول قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم تحظ عنده، وصلف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه"[15].

ونلاحظ الآمدي هنا يقبح المعنى الذي جاء به أبو تمام في وصف الخيل لأنه نقل المعنى من الاستعمال العامي فخالف بذلك قاعدة الفصاحة ونزل عن المستوى اللغوي الجزل وهو ما لم تعتاده العرب في استعمالاتها.وأبو تمام في أبياته السابقة يتكأ على التراث الشعري القديم مضفيا عليه الكثير من الجدة والابتكار.وهو ما يعكس ثقافة الشاعر وروح العصر الذي عاش فيه ،وقد ورد ذلك واضحاً في استعاراته ومعانيه وألفاظه...إلخ،التي نجد الآمدي قد وصفها في الكثير من مواطن كتابه بالبعد والغموض والمعاضلة...إلخ،وهو في ذلك كله يحتكم إلى عمود الشعر المتعارف عليه.

ومن أخطاء أبي تمام أيضا التي أشار إليها قول أبي تمام:

لما اسْتَحرَّ الوَدَاعُ المحْضُ وانْصَرَمَتْ أَوَاخرُ الصَّبْرِ إلاَّ كاظما وَجِمَا

رَأيْـــــتُ أَحْسَــــنَ مـــرْئِيّ وأقبَحَـــهُ مُسْتجْمِعَيْنِ لِيَ التَّوْديعَ والعَنَما

العنم: شجر له أغصان لطيفةُ غَضَّة كأنها بَنَان جارية ،الواحدة عَنَمة .كأنه استحسن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع،وهذا خطأ في هذا المعنى.أتُراه ما سمع قولَ جرير:

أَتَنْسَى إذْ تُوَدّعُنا سُلَيْمَى بِفَرْعِ بَشَامَةٍ؟سُقِيَ البَشَامُ.

فدعا للبَشَام بالسُّقيا لأنها ودّعته به فسرَّ بتوديعها.

وأبو تمام استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها مودعة. ولعمري إن منظَر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفةً بالغزل، وأغلظهم طبعا، وأبعدهم فهْماً .[16]

والآمدي لا يستسيغ المعنى الذي تضمنه بيتي أبي تمام لأنه استقبح إشارة الجارية بالتوديع وهو ما لم تعتاده العرب في الغزل.وهو ينمي عن غلظة في الطبع وبعدٍ في الفهم، وإسقاط الآمدي لشعر أبي تمام على ما ذهب إليه العرب في قول الشعر أبعده عن استيعاب الجديد الذي أضافه أبو تمام في باب المعاني والمجازات "الاستعارات"فاستحسان أبو تمام لأصابع الجارية واستقباح إشارتها إليه بالوداع مرتبط بالحالة النفسية للشاعر وبطبيعة الموقف.

-ومما ذكره الآمدي من سوء نظم أبي تمام وتعقيد ألفاظ نسْجه ووحشي ألفاظه، قوله:

خان الصفاءَ أخٌ خان الزَّمانُ أخاً   عنْهُ فلمْ يتخوَّن جِسمَهُ الكمَدُ

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها"عنه"ما أشد تشبث بعضها ببعض. وما أَقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظٍ في البيت من أجل ما يشبهها، وهي قوله"خان"و"خان"و"يتخون"،وقوله:"أخ"و"أخا"،وإذا تأملت المعنى –مع ما أفسده من اللفظ– لم تجد له حلاة ولا فيه كبير فائدة ،لأنه يريد:خان الصفاءَ أخٌ خان الزمان أخا من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد.[17]

وكذلك قوله:

يا يومَ شرَّدَ يومَ لهْوِي لهْوُهُ   بصَبَابتي وأذلَّ عِزَّ تجَلُّدي

فهذه الألفاظ إلى قوله "بصبابتي" كأنها أيضا سلسلة في شدة تعلق بعضها ببعض .وقد كان أيضا يستغني عن ذكر اليوم في قوله "يوم لهوى"،لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه ،فلو قال:"يا يوم شرد لهوى" لكان أصحَّ في المعنى من قوله:"يا يوم شرد لهوى" وأقرب في اللفظ، فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله ،ولهو اليوم أيضا بصبابته هو من وسَاوسه وخطائه ولا لفظ هو أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ.[18]

فوجه الخطأ في بيتي أبي تمام حشده لهذا العدد الكبير من الألفاظ في البيت الواحد لمجرد تشابهها "خان"و"يتخون" ،والتي يمكن الاستغناء عنها –في نظر الآمدي-لأنها لا تضفي على المعنى دلالة واضحة .إنما أتى بها أبو تمام لأجل ما يحدث بينها من تجانس وطباق.

2-سرقات أبي تمام:

يبدأ الآمدي في حديثه عن سرقات أبي تمام بالإشارة إلى شغف أبي تمام بالشعر وتبحره فيه، ولعل أكبر دليل على ثقافته الواسعة بالشعر-يقول الآمدي- مختاراته الشعرية التي جمع فيها أشعار الجاهليين والإسلاميين وأشعار المحدثين ،ويشير الآمدي إلى أن هذه المختارات قد ضمت أشعاراً لشعراء مقلين وشعراء مغمورين وغير مشهورين بالإضافة إلى الشعراء المشهورين.

ويتخذ الآمدي من ثقافة أبي تمام الواسعة سببا لكثرة سرقاته .يقول الآمدي:"فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر،وأنه اشتغل به ،وجعله وُكْدَه وغرضه واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه،وإنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي وإسلامي ولا محدث إلا قرأه،وطالع فيه ولهذا ما أقول:إن الذي خفي من سرقاته أكثرُ مما ظهر منها على كثرتها،وأنا أذكر ما وقع إلي في كتب الناس من سرقاته،وما استنبطته أنا منها واستخرجته،فإن ظهرتُ بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها إن شاء الله."[19]

ويشير الآمدي إلى سبب تناوله لسرقات الشاعرين.لما ادعاه أصحاب أبي تمام بأنه أصل الإبداع والاختراع ذلك أن سرقات المعاني من العيوب التي لم يَسْلم منها متقدم ولا متأخر،يقول الآمدي:"وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرّجه من مساوئ هذين الشاعرين،لأَنني قد قدّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يَرَوْنَ سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء،وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر،ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس،ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء،ولم أستقص باب البحتري ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه،لأن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحابُ أبي-لأبي تمام- بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام وخاصة.إذ كان من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ولو كان عشرة أبيات فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت؟"[20]

والسرقة عند الآمدي تتم في المعنى الخاص "البديع المخترع"الذي يختص به الشاعر،لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم [21] ،وينتقد الآمدي

ابن أبي طاهر الذي نسب أبيات لأبي تمام إلى السرق وليست بمسروقة لأنها مما يشترك الناس فيه من المعاني ويجري على ألسنتهم"[22]

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

أَلَمْ تَمُتْ يا شقيقَ الجُودِ من زَمَنٍ فقال لي: لمْ يَمُتْ مَنْ لم يَمُتْ كَرَمُهُ

وقال أخذه من قول العتَّابي

رَدَّتْ صَنائِعُه إليهِ حَياتَهُ فكأنَّهُ مِنْ نَشْرِها مَنْشُورُ

ويعلق الآمدي على ما ذهب إليه ابن أبي طاهر قائلاً:"ومثل هذا لا يقال فيه مسروق،لأنه قد جَرَى في عادات الناس- إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير،وأُثني عليه بالجميل-أن يقولوا :ما مات مَنْ خلَّف.مثل هذا الثناء،ولا من ذُكر بمثل هذا الذكر،وذلك شائع في كل أمة،وفي كل لسان."[23]

وتحديد الآمدي للسرقة بكونها تقع في المعنى المبدع المخترع أزال الكثير من الخلط الذي لازما موضوع السرقات والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأباها النقد النزيه المنصف فأدرك الآمدي بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعمد إلى الشائع والمتداول من المعاني،وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة .[24]

ومن الأبيات التي أوردها الآمدي كدليل على سرقات أبي تمام

وما سافَرْتُ في الآفاق إلاَّ ومِن جدْواكَ راحِلتي وزادِي

مُقِيمُ الظَّنّ عندكَ والأماني وإن قِلقتْ ركابي في البلاد

أخذه من قول أبي نواس:

وإن جرَت الألفاظ يوْماً بِمدحةٍ لِغيرِكَ إنساناً فأَنتَ الذي نَعني

ويورد الآمدي أن أبا دُؤاد سأل أبا تمام عن هذا المعنى حين أنشده القصيدة، فقال:أهو مما اخترعته؟فقال:أخذته من قول الحسن ابن هانئ:

وإن جَرت الألفاظُ يوْماً بِمدْحةٍ[25]

وعلى ما يبدو فالاختلاف واضح بين بيتي أبي تمام وبيت أبي نواس، فالمعنى في بيت أبي تمام ارتبط بالسفر والرحلة فحمل بعدا جديدا ومغايرا عما ورد عند أبي نواس.والأمر نفسه يمكن أن نلمسه في المثال التالي

قال مسلم بن الوليد:

قد عَوَّدَ الطَّيْرَ عاداتٍ وثِقْنَ بِهَا فَهُنَّ يَتْبعنَهُ في كلّ مُرْتَحَلِ

أخذه الطائي فقال:

وقَدْ ظَلّلَتْ عِقْبان أعلامه ضُحىً بعِقبَانِ طَيْرٍ في الدّماء نَوَاهِلِ

أَقَــامتْ معَ الرَّاياتِ حتّى كأنَّهَــا مِــنَ الجيْشِ إلاَّ أنَّهَا لَمْ تقَاتِلِ

فأتى في المعنى بزيادة،وفي قوله:"إلا أنّها لم تُقاتل"وجاء به في بيتين وأخطأ أيضا في المعنى بقوله:"في الدماء نواهل"والنهل الشرب الأول،والعلل:الشرب الثاني والعقبان لا تشرب الدماء،وإنما تأكل اللحم،وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى،فأولُ من سبق إليه الأفوه الأوديّ وذلك قوله

وتَرى الطَّيْرَ عَلَى آثارِنا رَأْيَ عَيْنٍ ثِقَةٍ أنْ سَتُمَارْ

فتتبعه النابغة فقال:

إذا مَا غزا بالجَيْش حَلّقَ فَوْقَهُمْ عَصائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصائِبِ

جَوانِحُ قَدْ أيْقَنَّ أنَّ قبيلَهُ إذا ما الْتَقَى الجَمْعَانِ أَوَّلُ غَالبِ

فأخذه حُمَيد بن ثَوْر فقال يصف الذئب:

إذَا مَا غدَا يوماً رَأَيْتَ غَيَابَةً من الطَّيْرِ يَنْظرْنَ الَّذي هُو صَانِعُ

وقال أبو نواس:

تَتَأَيَّا الطَّيْرُ غُدْوتَهُ ثِقَةً بِالشّبْعِ من جَزَرِهْ[26]

ونجد أبا تمام في الأبيات السابقة قد منح المعنى روحا جديدة أخرجته في شكل تعبيري مختلف عن الأبيات الأخرى،مع أن الآمدي لم ير زيادة في المعنى إلا في قولة "إلا أنها لم تُقاتل"

– وفيما نقله الآمدي في سرقات أبي تمام.

قال الكميت الأكبر وهو الكميت بن ثعلبة(27)،

فلا تُكثروا فيها الضّجاج فإنهُ محَا السَّيفُ ما قال ابن دارة أجمعَا

أخذه الطائي فقال:

السُّيف أصدقُ أنباءً من الكتبِ

وهو أحسن ابتداءاته

وقال النابغة يصف يوم حرب

تبدو كواكبُه والشمسُ طالعةٌ لا النور نورٌ ولا الإظلامُ إظْلام

أخذه الطائي وذكر ضوء النهار وظلمة الدخَان في الحريق الذي وصفه.

فقال:

ضوءٌ منَ النَّارِ والظَّلْماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دُخانٍ في ضُحًى شحِبِ

يمكن أن نلحظ من خلال هذه الأمثلة التي أوردها الآمدي للإدلال على سرقات أبي تمام احتكام الآمدي في إثبات سرقات أبي تمام على التشابه الحاصل بين الأبيات، وهو منهج يفتقر إلى التحليل وإعادة النظر في مسألة الأخذ والسرقة لا سيما وأن الآمدي يقتصر في حكمه على البيت أو البيتين فقط، أضف إلى ذلك عدم وقوف الآمدي عند الأبعاد الجديدة التي اكتسبها المعنى عند أبي تمام، ولعل هذا السبب وراء اسقاط الكثير من شعر أبي تمام تحت باب السرقات.

3- سمات القارئ الكفء"الناقد المتمرس": خطوة نحو تكريس معايير عمود الشعر.

حاول الآمدي أن يستهدف المتلقي في موازنته تاركا له مهمة الحكم وإبداء الرأي في أيهما أفضل البحتري أم أبو تمام وذلك بعد أن رسم أمامه الخطوط العريضة التي تمكنه من الاهتداء والوصول إلى الحكم الصائب، ففي غير موضع من الموازنة نجد الآمدي يدعو المتلقي للتوقف والتأمل في كل ما يتعرض له من شعر الشاعرين بالتحليل والنقد ليتسنى له الحكم والمفاضلة ففي مقدمة كتابه يقول الآمدي مخاطبا القارئ:

"فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السَّبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرَّونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوىَ على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.

فأما أنا فلست أُفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقنا في الوزن والقافية وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم أحكمْ أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"(28).

يظهر في هذا القول أن الآمدي قد تنصل من مهمة الحكم في هذه الموازنة ورماها على عاتق القارئ وهي مهمة يراها الآمدي متاحة للقارئ بعد أن وقف على محاسن ومساوئ الشاعرين ووازن بينهما، فلم يبق إلا أن يصدر حكمه فقط ما دام الجزء الأصعب في هذه الموازنة قد تم انجازه من طرف الآمدي "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، و لكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في في الوزن والقافية وإعراب القافية"، لذلك فالذي تقع على عاتقه هذه المهمة الصعبة في رأي الآمدي هو القارئ المتمرس العالم بصناعة الشعر و الأدب، والذي يجب العودة إليه والاحتكام له في كل ما يخص صناعة الشعر مثلما يرجع جميع الناس إلى أهل المعرفة بالصناعات الأخرى كالثياب والجواري ....إلخ[(29)].

فلا يمكن لأي أحد أن يدعي معرفة الشعر ما لم يكن من أهله والعارفين بصناعته إذ لا يكفي القارئ أن يتوقف عندما راقه من الوزن والقافية ودقيق المعاني و ما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال حتى يدعى معرفته بالشعر وامتلاكه حق الحكم في جيده ورديئه[(30)]، يقول الآمدي: "فلم لا تصدق نفسَك أيها المدعي وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر؟ أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء؟ وأنك ربما قلبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه؟ فإن كان ذلك الذي قوّي ظنك، ومكّن ثقتك بمعرفتك فلم لا تدعي المعرفةَ بثياب بدنك ورحْل بيتك ونفقتك؟ فإنك دائما تستعمل ذلك وتستمتع به ولا تخلو من ملابسته، كما تخلو في كثير من الأوقات من ملابسة الشعر ودراسته"[(31)].

ويبدو مما سبق أن الآمدي يميز بين نوعين من قراء الشعر، قارئ عادي تنقصه الخبرة بعلم الشعر وصناعته، وقارئ متمرس (متفوق) عالم بصناعة الشعر والأدب، وهذا النوع الأخير من القراء هو المعول عليه -في نظر الآمدي- في تقويم الشعر ونقده يقول الآمدي: "فمن سبيل مَنْ عرف بكثرة النَّظر في الشعر والارتياض به وطول الملابسة له- أن يُقْضَى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه ويقبل منه ما يقةله ويعمل ما يمثله ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من أن يسلَّمَ لأهل كلّ صناعة صناعتهم ولا يخاصمهم فيها ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدُّربة والملابسة"[32].

إذن فهذا القارئ الكفء في نظر الآمدي يملك سلطة إصدار الحكم باعتباره عارف بصنعة الشعر خبير بها .هذا الحكم الذي رآه غير قابل للرفض والمناقشة إلا من طرف من يملكون

السلطة ذاتها وهم أهل المعرفة بصناعة الشعر لا القراء العاديين، فالآمدي وغيره من النقاد المتمرسين بصنعة الشعر هم من يملكون حق تقييم الشعر والحكم عليه وتوجيه الآخرين (القراء العاديين) إلى مواطن الجودة والرداءة فيه، وبهذا نستطيع أن نفهم صيغة اسناد الحكم إلى القارئ التي أوردها في بداية كتابه (ثم احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علمًا بالجيد والرديئ)، فالآمدي يخير القارئ بعدما قام به من موازنة في أن يصدر الحكم أم لا ما دام أن الحكم -محسوم لدى الآمدي- باعتباره القارئ المتمرس (الناقد) الذي له حق إصدار الحكم وما على الآخر (القارئ العادي) إلا قبوله، فالآمدي قد حسم الأمر في الموازنة لصالح البحتري الذي يمثل عمود الشعر المتعارف عليه.

ويمكن أن نخلص في الأخير إلى مايلي:

-عمل الآمدي في الموازنة يتسم بالمنهجية والدقة العلمية .مما مكن الآمدي أن يتتبع كل مستويات النص ،وأن يلمَّ بمختلف حيثيات الموضوع الذي يتحدث فيه .

-نلمس في بعض الأحكام النقدية التي أوردها الآمدي في الموازنة لاسيما تلك التي تناول فيها استعارات ، وسرقات أبي تمام ميلا واضحا للبحتري في مقابل أبي تمام ،حيث ترك لمعايير عمود الشعر الفيصل في ذلك .

-ابتعد الآمدي في كتابه عن هدفه من الموازنة ، والذي ألزم نفسه به في مقدمة كتابه ،والمتمثل في تبيان وإيضاح نقاط القوة والضعف في شعر الشاعرين دون أن يندخل في إصدار الحكم .تاركا ذلك للمتلقي حتى يحسم الأمر فيه. لكن الآمدي خيب انتظار المتلقي من خلال الأحكام التي أصدرها في مناقشته للكثير من جوانب هذه الموازنة . وما حديثه المستمر عن سمات القارئ الكفء لأكبر دليل على ذلك.

هوامش:

---

[1] - أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ج2، ص: 183.

[2] - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ط1، 2003م، ص: 407.

[3]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، دط، 2013م، ص: 87.

[4]- الآمدي، الموازنة بين شعر شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط5، 2006، ج1، ص: 6.

[5]- المصدر نفسه، ج1، ص: 57.

[6]- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص: 88.

[7]- محمد رشاد محمد صالح، نقد الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي بيروت-لبنان، ط2، 1987م، ص: 219.

[8]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص: 5-6.

[9]- المصدر نفسه، ج1، ص:4

[10]- المصدر نفسه، ج1، ص: 266.

[11]- سوزان بينكني ستتكيقتش، أبو تمام في موازنة الآمدي"خصر المؤسسة النقدية لشعر بديع، تر: أحمد عثمان، مجلة فصول، العدد 02، مارس 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص : 42.

[12]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص : 271.

[13]- المصدر نفسه، ج1، ص: 143.

[14]- المصدر نفسه، ج1، ص: 147.

[15]- المصدر نفسه، ج1، ص: 246.

[16] -المصدر نفسه، ج1،ص:230

[17] -المصدر نفسه، ج1،ص:294

[18] -المصدر نفسه ،ج1،ص:294

[19] -المصدر نفسه ،ج1،ص:59

[20] -المصدر نفسه، ج1،ص:312

[21] -المصدر نفسه، ج1،ص:346

[22] -المصدر نفسه، ج1،ص:123

[23] -المصدر نفسه، ج1،ص:123

[24] -محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار المعرفة الجامعية ،مصر،دط،1998م،ص:354.

[25] -المصدر نفسه، ج1،ص:69

[26] -المصدر نفسه، ج1،ص:66

[27]- المصدر نفسه، ج1، ص: 59.

[28]- المصدر نفسه، ج1، ص: 6.

[29]- المصدر نفسه، ج1، ص: 411.

[30]- المصدر نفسه، ج1، ص: 413.

[31]- المصدر نفسه، ج1، ص: 416.

[32]- المصدر نفسه، ج1، ص: 414.

جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر

The aesthetics of poetic language in contemporary Algerian poetry

أ. دوبالة عائشة[1]، أ.د. محمد برونة[2]

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)، كلية الآداب والفنون

doballah31@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/22	تاريخ القبول: 2019/05/15	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

إن اللغة الشعرية أداة التشكيل الشعري كله، وبذلك فهي الوعاء أو الإطار الذي يحتضن الفن الشعري، ولا يخطر أبدا أن يكون الفن الشعري حيث لا تكون اللغة، فالشعر حقيقة لا ندركها إلا من خلال تجليها في اللغة بخصوصياتها الفنية ومن خلال توظيف اللغة توظيفا فنيا مؤديا إلى الغاية الجمالية، التي ترتقي بالشعر من خلال ارتقائها بذاتها. وإذا كان للكثير من الفنون وسائل متعددة لتحقيق أدائها الفني، فإن الشاعر لا يملك إلا اللغة، ولذلك فهو مضطر إلى جعلها تتكيف على يديه، ليصوغ منها كل الوسائل الأخرى؛ كالصور الشعرية والإيقاع الموسيقي والأفكار والمعاني.

وحتى يتسنى لنا توضيح ذلك، حاولنا في هذه الدراسة أن نجمع بعض نماذج اللغة الشعرية الواردة في الشعر الجزائري المعاصر، ودراستها أسلوبيا لتحديد وظيفتها الدلالية في السياق.

الكلمات المفتاحية : الشعر الجزائري؛ القصيدة الجديدة؛ اللغة؛ الرؤيا الفنية.

Abstract :

The poetic language is all poetry composition tool, thus it is the container or frame which incorporates the poetic art that can't exists if language doesn't exist. Poetry is a fact that we do not realize except through its manifestation in the language with its artistic particularities and the use of the language as an artistic work leading to the aesthetic purpose, which elevates poetry by lifting it itself. And if many arts have multiple means to achieve their artistic performance, the poet has only the language, and therefore he is forced to make them adapt by his hands, to formulate all other means such as poetic images and musical rhythm and ideas and meanings.

And so that we can clarify it, we tried in our study to collect some poetic examples contained in the contemporary Algerian poetry, and we studied it stylistically to define semantic function in context.

Key words : Algerian poem; new poem; language; artistic vision.



مقدمة:

اتخذت اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أبعادا جمالية راقية، جعلت هذا الشعر يعبر عن أحاسيس الشعراء وتجارهم الإبداعية. ولقد تم بناء الصور الشعرية بناء يرتكز على مقومات فنية، يختلط فيها الواقعي بالرمزي. كون "الشعر ممارسة فردية مخصوصة بذات الإنسان تتكشف بحسب قدرة الشاعر على تجسيد ممارسته الخاصة بتمثل مشاعر وأعماق النفس، والعلاقة مع الخارج الذي يحتك به كمعطى ثقافي شعري أو مجتمعي موضوعي".[1]

فبات لزاما أن "تتسع رقعة الإبداع الأدبي عامة والشعر خاصة، بعثا للهمم وتقوية للنفوس وتوحيدا للصفوف من أجل المطالبة بالتغيير في مختلف المجالات، تأثرا بنظيره الذي طرأ على الساحة المشرقية. ورغم اختلاف مداه، فقد كان الشعر الجزائري في مراحله المختلفة مرتبطا بالحركة الوطنية ومعبرا عن دوافع الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر في المشرق".[2]

ولقد برزت أسماء شعرية دعت تجاربها الشعرية إلى التجديد مثل (أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمار، الأخضر السائحي، محمد صالح باوية، أحمد الغوالمي...) مستحدثة معجمها اللغوي موسعة نطاق دائرتها المعرفية ومعبرة عن تجربتها الشخصية، تجسيدا للتجربة الوطنية بطرائق تصويرية ورمزية أكثر جلاء وتوضيحا لمراميها الشعرية، باستناد الشعراء الجزائريين على الصورة والرمز والأسطورة.

وفي هذا الاتجاه يمكن فرز تجارب شعرية متفردة، خطت بلغة الشعر في مسارات متعددة، وأحدثت النقلة الفنية للغة الشعر" إن المتتبع للحركة الشعرية الجزائرية إبان مرحلة السبعينات وبداية الثمانينيات يلاحظ تلك الدعوات التي نادى بها بعض شعرائنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة"[3].

وكانت الدعوة إلى تحديث القصيدة الشعرية، هي المنفذ الذي فتح عوالم جديدة أمام الأفق الشعري، الذي استلزم فهما جديدا للقصيدة الشعرية، أدى إلى تطوير الوسائل الفنية، وأساسها لغة الشعر، ذلك أن اللغة هي أساس البناء الشعري وتشكيله، فهي ما يشبه تلك العجينة التي يسوي منها الفنان ما يشاء من الأشكال والنماذج والإيحاءات. لذلك فإن أي تجديد أو تطوير في العملية الإبداعية ينطلق أولا من اللغة.

وتأتي هذه الدراسة لتكون مكملا لمسيرة الدراسات في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك بتتبع البناء اللغوي في هذه النصوص الشعرية البديعة، وذلك بالتركيز على جمالية اللغة بالدراسة والمقاربة باعتبارها سمة أسلوبية، وذلك بما تلقيه على الخطاب الشعري من ظلال تلميحية وإيحائية برؤية فنية حداثية.

1- البناء اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر:

لقد ظهرت تجارب شعرية حملت الرؤيا وحاولت التطبيق، من خلال تجاربها الإبداعية. فقد بدأ الجيل المثقف يظهر في عالم الشعر الجزائري المعاصر، ويمكن في هذا الاتجاه اعتبار كل من الشاعر محمد ناصر، وعبد الله حمادي، والعربي دحو، وأحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، من الشعراء الذين زاوجوا بين الرؤية النقدية والإبداع الشعري. " إن الانسيابية في الفن لا تكون إلا نتيجة المعاناة الصادقة والإحساس الذي يصل إلى درجة فناء الذات بالموضوع، فيصبحان في لحظة الإبداع وحدة كاملة.. وآنذاك تسقط النظمية الشعرية التي يتمسك بها بعض النقاد والمتحذلقون من الشعراء الذين ينظمون الكلام نظما ويلهثون وراء القوافي والكلمات الشاردة"[4].وهذه دعوة إلى رؤيا تجديدية للقصيدة الشعرية، وليست خروجا عن إطار القصيدة الشعرية العمودية؛ فهي لا تربط الشعر بوصفه فنا بشكل القصيدة، بقدر ما تنظر إلى التجديد الشعري على أساس أنه تطوير داخلي لنسيج القصيدة الشعرية، " إن الشعر تعامل مع اللغة يسمو ويتألق بمقدار سمو وتوهج المعاناة لدى الشاعر الأصيل، وبمقدار عمق التجربة وأصالتها"[5].

من هنا يبدو واضحا أن التركيز على اللغة، هو أساس عملية التحديث الشعري مما يجعلنا نقف أمام تصور جديد لبنية القصيدة الشعرية، ولكنه تطوير داخلي يمس عمق الشعر لا شكله الظاهري، "... نستعمل اللغة استعمالا جديدا أو شبه جديد في استخدام الألفاظ ودلالتها ووضع الصفات من موصوفها"[6].

والدعوة إلى تحديث الشعر الجزائري، أخذت أبعادا مختلفة من حيث شكل القصيدة، ولكنها من حيث اللغة التفت حول البحث عن لغة بديلة تستوعب مفهوم الرؤية الشعرية. وتتجاوزها إلى لغة تتجاوز المألوف والمنطقي والمحسوس إلى آفاق أرحب، بحيث تصبح اللغة دلالة رمزية." هذه التجربة تعد تجاوبا لدعوة الشاعر الحديث لتكسير المألوف، وخروجا على دعوته القائلة بتحديث القصيدة العمودية، وتعد كذلك مسايرة ضمنية لترك العنان للامنطق واللامعقول للتعبير

عن اللاشعور عن طريق – اللغة الضوئية- وعن طريق القصيدة الومضة التي يعد الشاعر عبد الله حمادي أول من استخدمها في شكلها الجمالي في الخطاب الشعري الجزائري"[7].

ويمكن اعتبار حركة التحول العميق، في الشعر الجزائري وبنائه اللغوي، قد انعكس في نقلة متميزة وعميقة، انطلاقا من تلك التطورات والتوجهات التي نادت بضرورة البديل للغة الشعرية، التي تستجيب لمتطلبات الفن الشعري الحديث. " وهذا الإنجاز على مستوى المضمون تطلب التخلي عن الثرثرة الشعرية، وتكريس التركيز على مستوى البناء الفني، على معطيات متعددة شكلت انتصارا للقصيدة الحديثة منها: استغلال اللغة الدرامية والبناء الدرامي من أجل قصيدة تصور حركة الواقع وتتفاعل معه"[8].

وأخذ مسار التحول اللغوي أبعادا ثرية ومختلفة، تجاوبا مع هاجس التطوير الفني اللغوي، وصولا إلى لغة تستوعب الهاجس الشعري الجديد لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالتقابل بين الألفاظ الجزئية التي لا تعمق الدلالة، وإنما لجأ إلى المقابلة في إطار المشهد أو المقطع.

ويقف الدارس لهذه المنطلقات الجديدة، على نماذج شعرية متعددة، احتضنت المنطلقات الجديدة وحاولت استيعاب مقتضيات القصيدة الحداثية، انطلاقا من أسس اللغة، وتعميق هذه التحولات في نسق اللغة والبحث عن صيغ لغوية تماشيا مع محاولة تخطي التركيبية اللغوية التقليدية، ذلك أن الوسيلة الأساسية لأي رؤية تجديدية في السياق الشعري، إنما تتأسس ابتداء من استعمالات جديدة للغة، متفوقة وملائمة للرؤية الشعرية، فالشعر لم يعد ذلك التصور القائم على فكرة الموضوع[9]. بل أصبح رؤية شاملة للكون والحياة والإنسان، وكل تجربة شعرية هي جزء من هذا العالم بكل أبعاده الروحية والفكرية والإنسانية والتاريخية، فالشعر ينبثق من أفق الموضوع الضيق إلى العالم الأرحب وإلى فضاءات لا تحدها أطر.

2- الخصائص اللغوية في الشعر الجزائري المعاصر:

إذا كانت ثورة التحرير قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة، فقد فجرت حركة التغييرات الجذرية في المجتمع الجزائري تحولات جذرية أحدثت أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، وكان لابد لها أن تفجر شيئا جديدا يساير هذه التغيرات ويتطور معها . وأمام الفراغ الذي شهدته فترة الاستقلال، وخلو الساحة الأدبية من الإنتاج الشعري الجديد، وبحكم سنة التواصل والتعاقب

بين الأجيال، ظهرت فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية وعلى ظهر الصحف والمجلات برز اتجاهان اثنان:

الاتجاه الأول: يكتب الشعر العمودي والحر يحاول التجديد في إطاره كالغماري ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي وغيرهم.

الاتجاه الثاني: انصرف إلى الشعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين العمودي مثل أزراج عمر، حمري بحري، عبد العالي الرزاقي وغيرهم[10].

وجاءت فترة الثمانينيات والتسعينيات ويمكن أن نلاحظ لدى غالبيته الشعراء في هذه المرحلة ديمومة التوتر وعدم الرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراق آفاق جديدة. "وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد التي كانت تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة. و يستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي، بجميع خروقاته وانزياحاته"[11].

هذا الخطاب الشعري المعاصر ظهر مع جيل جديد أظهر تحكما في مستويات بنياته الأسلوبية والفنية وليس كما حدث مع فترة السبعينات حيث كانت القصيدة رجع صدى للقصيدة المشرقية في أحيان كثيرة. حيث يقول (محمد زتيلي) وهو أحد شعراء تلك الفترة: "يبدو أننا منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وإن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمري بحري...ليست في الواقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية "[12].

وهذا اعتراف من أحد الشعراء الجزائريين يعطينا صورة عامة للروافد الشعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينات بوجه خاص، وربما يعود ذلك إلى الاحتكاك الواقع بين التجربة الشعرية الجزائرية الفنية مع التجربة المشرقية الرائدة.

فإن كان أهل الأدب متفقين على أن التأثر والتأثير أمر وارد في جميع فنون الآداب فإن التأثير بمعناه الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، إنما المقصود به الاستفادة من تجارب السابقين وإعادة صياغته وفق نمط فني يحمل الخصوصية الأسلوبية.

ولذلك سنحاول تتبع التشكيل اللغوي للنص الشعري الجزائري المعاصر عبر مرحلتين من مراحله هما: مرحلة السبعينيات والثمانينيات لتمثيلهما الصريح للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، بهذا فنحن أمام مرحلتين وخصائص أسلوبية مختلفة للنص الشعري.

2-1- الخصائص الأسلوبية للنص السبعيني:

إنالنص الشعري في مرحلة السبعينات تأثر بالقصيدة المشرقية هذا من حيث المضامين والدلالة العامة، فقد اتخذ النص السبعيني الشكل الحر أساسا للبناء، لكن رغم حرية التشكيل الشعري الجديد نجد غلبة السيطرة الإيديولوجية السياسية على البناء اللغوي والتركيبي للقصيدة، سنحاول من خلال بعض النماذج الشعرية تتبعالخصائص الفنية لهذا النص للكشف عن مظهره الأسلوبي المتفرد.

ومن بين النماذج الشعرية الأولى التي برزت في مطلع السبعينيات نذكر ما جاء في قصيدة (الثورة) للشاعر "أبي القاسم سعد الله"، فيقول:

كان حلما واختمار

كان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذات.. أرض الواعدين

أرضنا بالذات.. أرض الكرماء

أرضنا السكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغلولة لأعناق من قرن مضى

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا

غير أن الأرض ثارت

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

والكثافات تهاوت

مثلما تهوي الظنون والنفايات توارت..[13]

إن لغة هذه قصيدة تغلب عليها النثرية، فهي عبارة عن جمل متتالية حذف فيها (حرف الرابط)، وقد حاول الشاعر من خلال تكرار لفظ(أرضنا) ربط قصيدته بوحدة إيقاعية، إلا أنه لم يفلح في اللعب بالموجة الشعرية صعودا وهبوطا وأفقيا، تماشيا مع تغير الموجة الشعرية المرتبطة بالحالة النفسية.

أما اللازمة الشعرية التي بناها الشاعر على (الحلم واللحن والشوق)، فإنها أيضا لم تتطور بل طرأ عليها تغيير الاختصار فقط فبعد أن كانت (كان حلما واختمار) و(كان لحنا في السنين) و(كان شوقا في الصدور)، أصبحت (كان حلما) و(كان شوقا) و(كان لحنا)، ويكتفي في المقطع الثالث باستبدال مواقعها فقط، فتصبح (كان شوقا) بدل (كان حلما) وكان (لحنا) بدل (كان شوقا) وكان (حلما) بدل (كان لحنا). وهو ما يمكن اعتباره لعبا باللغة أو ما يعرف باستغلال خاصية التقديم والتأخير في الألفاظ، مما يكسر ظاهرة الرتابة وينوع في إيقاع اللغة وإيحائها.

ومن أمثلة هذه الفترة أيضا قصيدة (وحرسني الظل) للشاعر" أزراج عمر"، فيقول:

متى يجلس الغيم خلفي

لأنهي أسباب حزن الشجر

وأبدأ في رسم تفاحة خصرك،البحر بيتي وكل المرايا

سجون الوجوه الذليلة

يهاجر بحر الظنون

فتبقين بحري[14]

من خلال هذه الأسطر الشعرية نلاحظ تصويره الفني واسع الحدود فقد وظف الرمز بشكل تفاعلي موجه (متى يجلس الغيم خلفي- أبدأ في رسم تفاحة خصرك...)، فلم يضع الرموز بشكل رصف كما قد نلاحظها في الكثير من قصائد شعراء هذه الفترة، فمثلا قدم رمز "الغيم" وهو يوحي بالحزن والأسى ليعكس مباشرة حزنه المتجدر في نفسه، وهذا التتالي المميز للرمز أتى بشكل فني رفيع يعكس ظاهرة تفرد الشاعر في تلك الفترة من حيث لغته وتصويره الفني.

ومن القصائد الأخرى لمرحلة السبعينات نجد قصيدة (الحلم) للشاعر "محمد زتيلي"، فيقول:

من زمن بعيد

يا سادتي أحلم أن أقول

كلمة أو جملة تطرب كل الناس

تهز في أعماقهم مأساة هذا العالم

تشدهم بقوة إليه

تحزنهم

تبهجهم

تضيء درب الفرح في أعماقهم[15]

نجد "حلم" في هذا العنوان قد انزاح ولم يستند إلى كلمة محددة تحمل معنى معين، ولذلك فحلم الشاعر وإن كان يدور حول فكرة واحدة هي إسعاد الناس فإن تمظهراته تعددت، ولذلك ما كان ليجعل الشاعر لكل مظهر من مظاهر هذا الحلم عنوانا خاصا ومنفردا بل وضع لها اسما مختصرا، فجاء على شاكلة العنوان المفرد "حلم" ليختصر المعاني المتعددة التي احتضنتها لغة النص.

ومن النماذج الشعرية الأخرى في هذه الفترة، نذكر قصيدة (أزهار البرواق) للشاعر "أحمد عاشوري"، حيث يقول فيها:

الأهل في دوارنا..

يجنون غلة الربيع

هل يا حبيبي.. تويزة؟

هل عشت حبيبي تعاضد القلوب؟[16]

يظهر لنا بشكل واضح من خلال هذه الأسطر دخول الألفاظ العامية مثل (دوارنا —التويزة) وهي كلمات شعبية متداولة بين الجزائريين، وما استخدام الشاعر لبعض الألفاظ العامية إلا دليل واضح على رغبته في التمرد والانزياح عن نظام اللغة الفصحى، وهذا يعد ملمحا أسلوبيا زاد النص تميزا وتفردا.

ومن بين القصائد أيضا والتي وجد فيها الشاعر رحابة الاسترسال وحرية اللغة وتلقائيتها، قصيدة (ساعة الصفر) للشاعر محمد صالح باوية، فيقول:

العيون الحمر

تنوي في تحد

تعبر اللحظة

للنصر المؤكد

الزنود صلب

جيل عربي

صوب الإفناء للطاغي وسدد

تطوي سر خلقي

سر إبداعي، وآمالي الطليقة

قدمي الدامي دروب شائكات

وسراج يأكل البيد الساحقة[17]

نجد أن اللغة في هذه الأسطر الشعرية أكثر احتداما وحركة فالكلمات طلقات سريعة، تصل إلى هدفها بأوجز ما يكون (العيون الحمر) و(تنوي في تحد) و(تعبر اللحظة) فمن خلال أربع جمل شعرية قصيرة، يرسم الشاعر اكتمال مقطعه الشعري في سطور متكاملة تجسد قوة مواجهة العدو في رموز معنوية هي (النار- التحدي- الفتك).

ولعل الشاعر صالح باوية بلغته الشعرية التلقائية التي تعانق صوره ومعانيه معانقة انطباعية، يكون من أكثر الشعراء تمثيلا لظاهرة البساطة اللغوية في قصيدة الشعر الحر.

2-2- الخصائص الأسلوبية للنص الثمانيني:

مع النص الثمانيني نحن بصدد نص مختلف على مختلف مستويات بنياته الأسلوبية، فقد اتخذ من الشعر الحر وقصيدة النثر أساسا في التشكيل اللغوي، أما نظام الصور فقد تطور بشكل ملفت ليصل إلى مصاف الشعر العربي المعاصر والعالمي في مناقشته للقضايا ذات البعد الإنساني.

ومن بين التجارب العديدة من الشعراء الذين ظهرت بوادرهم الشعرية في مطلع الثمانينيات نذكر تجربة الشاعر "عياش يحياوي" من خلال قصيدته (تأمل في وجه الثورة)، فيقول:

نشأت في مرافئ السهر

أجوب ذاهلا حدود الحزن والضجر

اليتم زاد

وهجرتي إلى امتداد

سألت عن أبي

فقيل مات في معاقل الجهاد

صبرا ستسكن القصور والرياش

وتزدهي بخمرة الهوى المواويل العطاش[18]

فلو قابلنا مثلا بين قوله (نشأت في مرافئ السهر) وقوله (صبرا ستسكن القصور والرياش)، للاحظنا في الجملة الشعرية "مرافئ السهر" تعبيرا مطلقا وإيحائيا حيث يغدو للسهر مرافئ، فالسهر شعور وإحساس لا يرتبط بالحسي، ولكن الشاعر هنا ربط بين الحسي واللاحسي من خلال لفظ "مرافئ".

وإجمالا فإن مجموعة "تأمل في وجه الثورة" تمثل جسر الانعتاق نحو الطلاقة اللغوية، التي لا ترتبط اللغة فيها بالمعنى ارتباطا مباشرا، بل تغدو اللغة فيها رمزا وإيحاء، وتتحول العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة لا حسية.

ومن التجارب الشعرية الأخرى نجد نماذج "للأخضر فلوس" وهي أسطر من قصيدة(بوح)،فيقول:

وأنا الذي أعطى المواقف حرها..

وأعود منفردا إلى قمم الرؤى..

والثلج تدفنه يداي

هذا أنا نجم أمر على السموات التي كانت السماء حرة

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقيم

طقوسها حلما..وناي[19]

من خلال هذه الأسطر الشعرية للأخضر فلوس يظهر البعد الإنساني لإيحاءاته فهي لم تعد مرتبطة بالشاعر ومعاناته بقدر ما هي مرتبطة بمعاناة الإنسان وصراعه الأبدي مع البقاء الذي تحييه الكلمة. فالمشكلات التي يعالجها الشاعر ذات أفق رحب لهذا فقد اقتحم الشعر الجزائري المعاصر في هذه المرحلة أفق العالمية وصار متاحا للترجمة لكونه يعالج قضايا إنسانية وهذا ما زاده قوة من الناحية اللغوية والأسلوبية.

ومن أمثلة قصائد هذه الفترة نجد قصيدة (عناق) لـ "حكيم ميلود" في ديوانه "امرأة للرياح كلها":

سأرفع لك مرآة خرابي

لتسدلي شعرك على الرحيل[20]

من خلال هذا العنوان تظهر رغبة الشاعر في الالتحام بالحبيبة التي تحولت إلى سراب وطيف في المرآة، حيث تكتفي بسدل شعرها لترحل، بهذا يأتي العنوان كرد فعل من طرف الشاعر لإبقاء الحبيبة في حضنه ويضمن عدم انفلاتها من بين يديه بالعناق.

فالنص الثمانيني صار خاضعا بشكل مطلق للتجربة وما تحمله اللغة الشعرية من انزياح، وهذا منح الشعراء حرية أكبر لمناقشة مواضيع إنسانية ذات بعد عالمي. ومن أمثلة ذلك قصيدة (أشواق مزمنة) للشاعر "علي ملاحي" التي يقول فيها:

أنا لا أريد التمذهب وهجا

تخالسه النظرات؟؟

ولا معجزات بدون النخيل

للضاحك نبض الفضاء

أنا شاعر الغيث والرمل أنشودة الصالحين[21]

فالشاعر من خلال هذه الأسطر يعلن من البداية نكرانه للتمذهب والتخندق فهو شاعر الغيث والرمل كما يقول فلا تحصره الحدود ولا يخضع لمنطق معياري ومتحكم فهو إنسان يخاطب الإنسانية في عمقها، وهذا قدم بعدا جديدا في نص الثمانينات جعله أكثر رحابة لاحتواء القضايا الإنسانية الشائكة في قالب لغوي انزياحي غاية في التكثيف والرمزية .

وليس من الموضوعي "ربط هذه التجربة الجديدة تحديدا بثمانينيات القرن الماضي، إذ لم نجد شاعرا آخر ترك بصمات قوية على بداية هذه التجربة وهو الشاعر(عبد الله حمادي)"[22].

فالشاعر "عبد الله حمادي" في دعوته لتحديث القصيدة العمودية والتي أعلنها في مقاله سنة 1980 بمدريد، تلاها بديوانه الشعري "قصائد غجرية" الذي نشره سنة 1983- ودواوين أخرى- جاءت في شبه تنظير له، فعلى ما يبدو أن ما ذهب إليه الشاعر "حمادي" هو تحديث القصيدة الشعرية تحديثا عاما، من خلال مجموعة من أمثلة متعددة للانزياح[23].

يقول الشاعر "عبد الله حمادي" في قصيدة (الملاك الوحشي):

ملاك بوحشية شرعية

يغمد أظافر قلبه في عيون الكلاب المعبودة

يهزأ من خوار الريح وعواء المنابر المسلوبة

يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل

يهشم التماثيل بنظرة منحوتة من حديد

عنف الجدران هو الصمت[24]

ففي هذه الأسطر يغدو "الملاك" "وحشا" وتغدو الكلاب "معبودة، "ويصبح للريح "خوار" أي يصبح صوته صوت بقرة، أما المنابر فتصبح أصواتها أصوات ذئاب، وتغدو النظرة من حديد.. و كل هذه الاستعمالات تصب في "الانزياح"، وهي نقلة للغة الشعرية، من المباشرة إلى أفق التأويل، حيث يصبح الشعر متعدد القراءات.

وفي موضع آخر، يقول "أبو القاسم خمار" في قصيدة (لا تفكر) :

لا تفكر .. لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر .. ثم دمر

في الذرى السمراء .. من أرض الجزائر ..

لا تفكر ..

مزق الأحياء أشلاء وبعثر

حطم الطغيان، كسر

وانشر الإرهاب، والنيران أكثر

ثم أكثر ..

وإذا ناداك غر، فتفجر

وتمرد، وتكبر

لا تفكر ..

سوف تظفر قوة المدفع والرشاش الأكبر ..[25]

ويمكن الإشارة هنا أن الشاعر محمد أبا القاسم خمار كان أثناء الثورة زاخرا وقويا إلى أبعد حد. خصوصا حين نجده يصور لنا تلك الأحلام والتطلعات إلى غد بلا خوف ولا استغلال ولا قيد رغم هشاشة الوضع والواقع الذي دمره المستعمر، فوجد الشعب الجزائري نفسه مجبرا على المسارعة في مدارة الواقع المملوء بالجراح وفي بناء الوطن.

وهناك العديد من الشعراء الذين شكلوا تقاربات بينهم في منطلقات اللغة الشعرية- في هذه المرحلة- ما بعد الاستقلال والتي تعد فاصلة ما بين سبعينيات القرن الماضي وثمانينياته من أمثال الشاعر الأخضر فلوس، وعبد الله حمادي، وعثمان لوصيف ومحمد بلقاسم خمار، هذا الشاعر الذي واصل رحلته الشعرية منذ خمسينيات القرن الماضي، واستوعب في شعره الكثير من القيم الشعرية المستجدة[26].

خاتمة:

إن العبور في فن الشعر من محطات فنية لأخرى ليس سهلا فلن يكون قفزة في الفضاء، ولن يكون رؤية حالمة تولد بتلقائية فهناك مرتكزات أساسية تقوم على أساسها المحطات الجديدة في فن الشعر وتأتي على وفاقها النقلة الشعرية الجديدة.

وفي الشعر الجزائري كما جاء في هذا البحث أن اللغة هي الركيزة الأساسية التي يبنى عليها الإبداع، وتقوم على خصائصها حيثيات العملية الشعرية، فالتغيير الأول يمس اللغة ونظام توظيفها ثم يتوالى التغيير في توظيف بقية الخصائص توظيفا برؤية معاصرة جديدة تتماشى مع هاجس الجديد.

هوامش:

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار طوبقال (المغرب)، ط1، 2006، ص235.

[2] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د.ط، 1985، ص72.

[3] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان للنشر والتوزيع (الجزائر)، ط1، 2013، ص193.

[4] المرجع نفسه، ص194.

[5] المرجع نفسه، ص194.

[6] المرجع نفسه، ص194.

[7] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، ط1، 1998، ص12.

[8] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين (الجزائر)، ط1، 2003، ص29.

[9] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، ص196.

[10] صالح يحي الشيخ، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث للطباعة والنشر (قسنطينة – الجزائر)، ط1، 1987، ص114.

[11] عبد الحميد هيمة،البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 6.

[12] المرجع نفسه، ص 7.

[13] أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط1، 1986، ص29.

[14] أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص100.

[15] محمد زتيلي، فصول الحب والتحول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر)، د.ط، 1982، ص44.

[16] أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د.ط، 1984، ص14.

[17] محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص49-50.

[18] عياش يحياوي، تأمل في وجه الثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط1، 1983، ص7.

[19] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف (الجزائر)، د.ط، 2002، ص64.

[20] حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2000، ص44.

[21] علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د.ط، 1986، ص82.

[22] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، ص243.

[23] ينظر: المرجع نفسه، ص201-202.

[24] عبد الله حمادي، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د.ط، 1983، ص59.

[25] محمد أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع (الجزائر)، ط1، 2009، ص8-9.

[26] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، ص210.

ريح الجنوب : بين رواية " عبد الحميد بن هدوقة " وفيلم "محمد سليم رياض"- دراسة في أفلمة الرواية

" Rih aldjanoub " between the novel "Abdul Hamid bin Hudouqa" and movie ' Mohamed slim Riadh '

د. زهورشتوح
جامعة باتنة1 كلية اللغة والأدب العربي والفنون
chettouh.lettre86@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/10/18	تاريخ القبول: 2019/05/24	تاريخ النشر : 2019/07/15



وإذاكان المتلقي للنّص الرّوائي هو ذاته المتلقي للعمل السينمائي فهو يرغب أن يرى مطابقة بين الصورة الذهنية التي شكّلها وبين الصورة البصرية التي سيشاهدها، وتعتبر رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب النقّاد ليس على المستوى الفني فحسب، بل وعلى المستوى الموضوعي كذلك لمعالجتها الجيّدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، فهي تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وهي أيضا ذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الإقطاعي الذي خلّفته فرنسا.

وتأتي هذه المقالة للوقوف على مدى تطابق الاقتباس وتوافق الأحداث بين نص الرواية والعرض الصوري السينمائي لها، فهل يصطبغ الفيلم بروح الرواية، وتفرض هذه الأخيرة هيمنتها عليه؟أم أنه يخرج عنها؟

الكلمات المفتاحية: النّص الروائي،المتلقي، العمل السينمائي.

Abstract:

If the reader of the text is himself the spectator of the film, he would like to find a certain conformity between the mental image that he conceived and the visual image that he will look at. Abdelhamid Benhedouga's novel "Vent du sud" is one of the most mature Algerian novels according to literary criticism, not only on a technical level, but also on the objective level, because it has approached with brilliance "the feminine symbolism". Indeed, the woman in this work is the symbol of the nurturing land with which the Algerian is linked, and it is also the symbol of the mother country who expects his sons to be freed from the feudal system left by French colonization.

In this paper, we try to determine the extent to which there is a correspondence between the events described in the text of the novel and the

events exhibited in the cinematographic work, in other words, is the film impregnated by the spirit of the novel, That is to say the novel managed to impose its hegemony on the film? Or, conversely, the film is out-text?
Key words : The novelist text,the reader,the spectator of the film.



مقدمة

تمتد علاقة السنيما بالرواية إلى بداية ظهورها، حيث اعتمدت لضمان نجاحها على النصوص الروائية العالمية التي حققت النجاح وقت ظهورها، ومن ثم انتقلت الكثير من الروايات إلى السينما على غرار رواية " أوليفر توست" لتشارلز ديكنز، و" الجريمة والعقاب " لديستوفسكي، و" هوى وكبرياء" لجين أوستين، " العجوز والبحر" لهيمنغواي، " العطر" لباتريك زوسكند، " قلب الليل " لجوزيف كونراد، " دون كيشوت" لسرفانتس، " دعاء الكروان " لطه حسين، " قنديل أم هاشم " ليحي حقي، "الوسادة الخالية " لإحسان عبد القدوس، " المخادعون " لغسان كنفاني، " عرس الزين" للطيب صالح، " عمارة يعقوبيان " لعلاء الأسواني، وغيرها من روائع الروايات في الأدب العالمي والعربي .

ولا شك أن السينما قد تعرضت لغوايات الرواية منذ ظهورها، فعمدت بذلك إلى اقتباس الروايات المهمة لتحقق نجاحات باهرة كما حدث مع رواية " ذهب مع الريح " لفرجينيا وولف، و" زوربا" لنيكوس كزانسكي وغيرهما، وبذلك نجد أن الرواية تمثل المادة الأولية لنوع محدد من السينما، يعرف بالسينما الروائية[1]، ذلك لأن السرد الذي هو روح الرواية قد غدا << حقيقة في الأفلام الروائية ... وعملية تبنى بها معظم الأفلام الروائية>>[2]، وهو يمثل في السنيما " اتجاه الدراما "[3]ونظريات السرد السينمائي مفرطة في الدراما، والأدب أحد اهتماماتها [4]

أولا_العلاقة بين الرواية والسينما :

تعد الرواية أحد الفنون التي تعتمد السرد في بنائها، بما فيه من وصف وحوار إلى جانب الصراع في بناء عوالم الشخصيات، وحبكة في تحقيق وحد البناء العضوي، أما السينما

فهي فن التصوير المتحرك، الذي يتحرك في صورة " فيلم سينمائي" يشاهده جمهور في دور السينما أو على شاشة التلفزيون ،ويتميز الفيلم السينمائي بتقنياته الخاصة .

وتعد العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تاريخية وطيدة، وهي في أساسها علاقة جدلية، إذ لا تزال الرواية من أهم المصادر التي اقتبست منها العمال السينمائية وذلك لعمق تناولها للواقع الإنساني بكل أبعاده وتجلياته، كما ولجت الرواية المجال السينمائي وحطمت بعض تقنياته الكلاسيكية، وأكسبته تقنيات جديدة هي من صميم الرواية المعاصرة، وذلك من خلال التشاكل الزماني والمكاني، وتكسير البنية الخطية التقليدية والبناء المعقد للشخصيات، ومن هنا اعتقد كثير من الخبراء أن تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية حقق لها نجاحا باهرا وأكسبها عمقا ملحوظا مما شجع المخرجين السينمائيين العالميين على خوض هذه التجربة .

يذكر الباحث "محمد الأمين بحري" في حوار بجريدة " النصر "[5]أن النجاح السينمائي للفيلم المقتبس له فضل على رواج النص الروائي وانتشاره بين القراء، ويذكر على سبيل المثال روايات " هاري بوتر" لجوان كاثلين رولين، و"الكونت دي مونتي كريستو" لإسكندر دوماس، و" مادام بوفاري" لغوستاف فلوبير، و" زقاق المدق" ،"الحرافيش"، " اللص والكلاب" لنجيب محفوظ و" عائد من حيفا " لغسان كنفاني، " الحريق" لمحمد ديب، و" ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وهو ما يؤدي إلى منح قراءات متجددة لهذه النصوص الروائية .

مما تقدم يتضح لنا أن التأثير والتأثر بين الرواية والسينما عملية قائمة ومتبادلة في شكل علاقة جدلية مستمرة، لاسيما أن هناك العديد من النقاط المشتركة التي تجمع بين هذين الحقلين الجديدين المنفتحين على مختلف الفنون، فإذا كانت الرواية سردا طويلا باللغة التي تقدم صورا متخيلة، فإن السينما سرد بالصورة المتحركة، وكل من الرواية والسينما يروي حكاية أو قصة، ويقدم شخصيات وحبكة بأسلوب معين، وكل منهما يتسم بدينامية التغير والتحول القادر على مواكبة تحولات العصر، وهي الدينامية التي قد تفضي بهما إلى أشكال غير متوقعة .

إن هذا التأثير والتأثر، وهذا التشابه لا يعني التماهي، فالفرق يبقى شاسعا بين الحقلين لاختلافات كثيرة : فالرواية عمل إبداعي فردي، لا يتطلب _ ماديا_ سوى ورقة وقلم، في حين أن السينما عمل إبداعي جماعي، يتطلب أموالا طائلة، وجهودا كبيرة، وانسجاما بين أعضاء فريق العمل الكبير، كما أن السينما لا تكتفي بتقنيات السرد الروائي مثل ما هي، بل إنها تعمد إلى تطويعها وتحويلها، حسب مقتضيات حاجتها الأساسية، وبذلك تبقى الرواية جنسا أدبيا قائما

بذاته، له خصوصياته ومميزاته التي ترسم تخومه وآفاقه، وتظل السينما _أيضا _ ذلك الحقل الفني الخاص .

وبهذا تتوقف العلاقة بين الأدب والسينما على كيفية تطويع الأدب كبعد مجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة، وتقديم الشخصيات والأمكنة والأزمنة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور << ولقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية >>[6]، يقول الناقد السينمائي " مارشال مكلوهان " : << الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإن الصورة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الغرض الذي تحققه المفردة اللغوية للكاتب >>[7] .

ويوافق هذا الرأي المخرج " جريفت " الذي صرح بأن أغلبية أعماله السينمائية مقتبسة أو مأخوذة من روايات " تشارلز ديكنز"[8]، فعملية التحويل من النص الأدبي إلى الفيلم السينمائي تعد بمثابة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفقا لمعايير وأسس جديدة يعتمدها الفن السينمائي.

وبهذا حين يطرح سؤال الاقتباس فإننا نعثر على عدد لا بأس به من الأجوبة، باعتبار أن كل جواب، أو كل معالجة سينمائية ترتبط بطبيعة وشكل الاقتباس الذي يقوم به المقتبس بحكم أنه يجد نفسه أمام اختيارات وأنماط متنوعة في طرق تحويل النص الأدبي إلى فيلم .

وعلى هذا الصعيد، تعترض المرء مسألة الوفاء، وهل يكون الوفاء للبناء السردي، أم للمضمون، أم للشكل ؟ واعتمادا على أي مقاييس يمكن اعتبار الاقتباس فعل إبداع ؟ وما هي المهارات الفكرية والتخييلية التي تجعل لمر يلاحظ بأن إعادة تملك النص الأصلي تنتج قراءة جديدة له اعتمادا على مقتضيات الكتابة السينمائية ؟

في هذا السياق يعتبر " جان كلود كارييه" وهو أحد كبار من حولوا أعمالا روائية إلى سيناريوهات، بأنه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط فني إلى نمط آخر بدقة، لأن فعل الاقتباس، هو في العمق فعل إبداع مادام يعمل على إعادة كتابة النص الأدبي بالاستناد إلوسائل السينما[9] .

والظاهر أن اقتباس رواية ما يفترض حسب " محمد نور الدين أفاية " << نسيان النص المكتوب للانخراط كلية، في مسلسل تصور وبناء وإنجاز العمل السينمائي ضمن الشروط المطلوبة للكتابة السينمائية، بل من الممكن المغامرة بالقول إن علاقات وهمية أكثر مما هي علاقات حقيقية، قد تحصل الاستفادة المتبادلة على أصعدة كثيرة (ولتجربة " نجيب محفوظ" و" صلاح أبو سيف "

غنية في هذا الصعيد)، ولكن التخيل الروائي مغاير في كليته عن التخيل السينمائي، لأن الاقتباس في واقع الأمر هو صياغة درامية للنص الروائي، على أساس أن هذه الصياغة تتم في مواجهة مشكلتين محددتين : التعبير اعتمادا على الحركة، وجمع هذه الحركة ضمن زمن مكثف>>[10] .

وخارج نطاق الاقتباس تبدو نقاط الالتقاء بين السينما والرواية قليلة جدا، ذلك أن السينما يمكن أن تعالج قضايا يتناولها التخيل الروائي مثلا، كرصد فترة تاريخية، أو تقديم حياة شخص أو مجموعة أشخاص، أو تناول أزمة ما ... إلخ، ولكن السينما لا تقوم بتصوير هذه الموضوعات بنفس السهولة، ذلك أن لكل موضوع خصائصه وأبعاده وتقنياته، فيضطر السينمائي إلى الاختيار أو التركيز على لحظات بعينها، << لدرجة يلاحظ على السينمائي ميله الدائم إلى الإيجاز واقتراح شذرات أو مقاطع من عمل أدبي أو تاريخي كبير >>[11] .

وقد ركز " جان جاك أنو " بشكل لافت على ما يخدم سرده للتحقيق البوليسي في اقتباسه رواية " اسم الوردة " لـ" أمبرتو إيكو "، الأمر نفسه في طريقة الاقتباس نجده عند " جان كلود كاريير" والمخرج الألماني " شلوندروف" لرواية " مارسيل بروست " المعنونة بـ "بحثا عن الحلم الضائع " التي حيرت كل كتاب السيناريو في العالم، بسبب أسلوب كتابة مؤلفها الصعب في بناء شخوصه وكيفية تقديمهم في الزمن .

وفي كثير من الأحيان يضطر السينمائي إلى استعمال صيغ إيحائية مختلفة، بسبب صعوبة التمكن سينمائيا في بعض أنماط التخيل الروائي وبهذا فالسينما لها قدرة لا فتة على الاقتصاد في القول والإظهار وإبراز المواقف، ولاشك كذلك في أن للرواية وسائلها في ذلك، غير أن للغة الطبيعية أزمنتها وللغة السينمائية إيقاعها الحاضر دوما، حتى وإن عالج الفيلم لحظة ماضية، فإن استرسال اللقطات يبدو وكأنه مرهون بلحظة تلقيه وإدراكه .

ثانيا_علاقة الرواية الجزائرية بالسينما :

إذا كانت الرواية الجزائرية قد عرفت تطورا فإن السينما الجزائرية كان لها حضورها أيضا، وتأتي في مقدمتها السينما الثورية التي طرحت قضية ثورة التحرير بكل ما فيها من ألم وقوة وقهر أمل، ولعل اعتراف كبار مخرجي العالم بعظمة السينما الجزائرية لدليل على قيمتها وقيمة ما قدمته

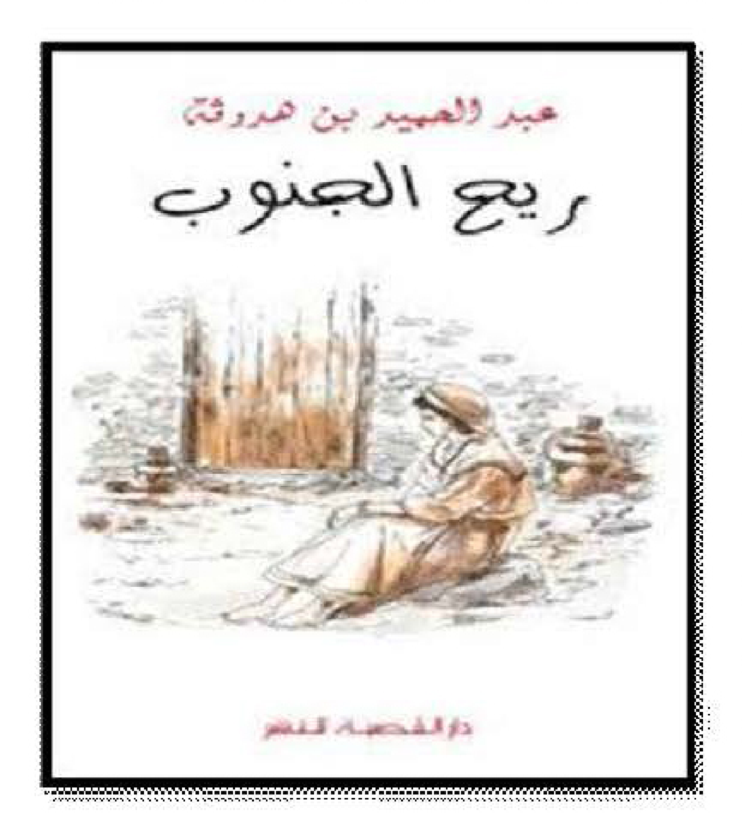
لقد ولدت السينما الجزائرية أثناء حرب التحرير، ويعود الفضل في ظهور أول عمل وثائقي حول هذه الحرب للمخرج الفرنسي الذي التحق بصفوف جبهة التحرير وهو المخرج " رينيه فوتييه"

بفيلمه " الجزائر تحترق " وعام 1957م بدأ العمل السينمائي الجزائري بمجموعة من السينمائيين منهم : " جمال شندرلي "، "أحمد راشدي"، " محمد لخضر حامينا "، ثم توالت الأفلام السينمائية مثل " الليل يخاف من الشمس " لـ"مصطفى بديع " عام 1965م، وفيلم " ريح الأوراس" لـ"لخضر حامينا" سنة 1966م، ونأتي بعد هذا إلى رصد علاقة الرواية الجزائرية بالسينما، والتي توضحت معالمها وبرزت بعد مرحلة الاستقلال بشكل خاص، حيث كان في هذه الفترة اقتباس الرواية في السينما الجزائرية الوفر حظا إذا ما قورن بفني القصة والقصيدة والمسرحية، بداية بالفيلم الثوري " معركة الجزائر " « la battaile d’alger » سنة 1966 لمخرجه الإيطالي " جوليو بونيكور " المقتبس عن السيرة الذاتية التي كتبها المجاهد " ياسف سعدي "، لتليها رواية "الأفيون والعصا " « l’opium et le baton » عن رواية الكاتب " مولود معمري" أخرجها إلى السينما " أحمد راشدي " عام 1969م، ليليها بعد ذلك الفيلم الاجتماعي " ريح الجنوب " المقتبس عن رواية " عبد الحميد بن هدوقة "، أخرجه سينيمائيا المخرج " محمد سليم رياض " سنة 1975م، لتتواصل هذه العلاقة بين الرواية والفيلم إلى سنوات الثمانينيات مع اهتمام المخرجين بأعمال الروائية الراحلة "آسيا جبار " وقد وجدوا في أعمالها تعلق المرأة بالوطن فترة الثورة، واستنهاضها لها فترة الاستقلال << والمرأة في عالم آسيا جبار الروائي تظهر في صورة المرأة المجاهدة أثناء حرب التحرير، والمرأة التي تشكل الواقع الجزائري بكل ما يحمله هذا الواقع من تقاليد تحافظ عليها بعض النساء وتثور عليها بعضهن >>[12] .

ثالثا_"ريح الجنوب" من الرواية (النص) إلى الفيلم (الصورة) :

تعتبر رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب رأي النقاد، فهي في بنائها الفني فاقت روايات سبقتها مثل " غادة أم القرى" لـ"رضا حوحو" أو "الحريق" لـ" محمد ديب " يقول " أحمد منور" : << وتكون غادة أم القرى إرهاصا بالرواية وتكون الحريق على مافيها من نقائص فنية تطورا طبيعيا لهذا الفن، وتكون ريح الجنوب النموذج الأفضل >>[13]، ونضج هذه الرواية ليس فقط على المستوى الفني، بل حتى على المستوى الموضوعي لمعالجتها الجيدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، فهي تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وهي أيضا ذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الإقطاعي الذي خلفته فرنسا .

وقد تناولت الرواية أبطالا عدة، فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا، حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع جديد، فرسم الكاتب بذلك مجموعة من الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية، فـ"نفيسة" طالبة ثائرة على أوضاع قريتها وسلطة والدها الإقطاعي الانتهازي الذي يسعى إلى تزويجها من شيخ البلدية من أجل الحفاظ على أراضيه الزراعية، و" رحمة " صانعة الفخار تحاول أن ترسم وقائع الثورة على فخارها، وغير ذلك من الأشخاص الذين نكاد نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائرية، لذلك كانت لهذه الرواية مكانتها المرموقة في الأدب الجزائري الحديث، وكانت لها أهميتها الكبرى في وسط القراء، بتجاوزها الطابع المحلي إلى الطابع العربي والعالمي .



1_"ريح الجنوب" الرواية :

تنطلق الرواية في صباح يوم الجمعة، أين يستعد " عابد بن القاضي " للذهاب إلى السوق مع ابنه " عبد القادر"، فيقف قرب المنزل متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي " رابح" وعلى صدره هم ينغص راحة باله، ذلك أن هناك إشاعات بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، ثم خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته "نفيسة"، يتلخص مضمونها في ترويج ابنته إلى " مالك" شيخ البلدية والذي يقوم بتأميم الأراضي، ليليها مشهد لنفيسة تحاور نفسها في مونولوج طويل وتتذكر حياتها في العاصمة .

ثم تتوالى مشاهد للقرية ونشاطها خاصة المتعلق بتدشين مقبرة للشهداء الذي سقطوا أيم حرب التحرير، فيستقبل " عابد بن القاضي" أهل القرية في بيته رغبة منه في التأثير في "مالك" وإعادة ربط ما بينهما من صلات قديمة فـ"مالك" كان خطيب " زليخة" ابنة "عابد بن القاضي"

والتي استشهدت أيام الثورة، حين أعد "مالك" ورفاقه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه بالخطأ استهدف قطارا مدنيا كانت"زليخة" من ركابه، مما أثار غيظ "ابن القاضي" فوشى بالمجموعة لقوات الاحتلال فأثر ذلك في نفس " مالك" وأصبح يتهرب منه، يلي هذا مشهد للأم تخبر "نفيسة" بعدم عودتها إلى الدراسة لأن والدها قرر تزويجها، فترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، كما أنها لا تريد الزواج بشخص يكبرها سنا ولا تعرفه جيدا.

وحين يصر الأب على قراره وتفشل في صده، تستنجد بعمتها المقيمة في الجزائر برسالة تطلب من "رابح" أن يحملها إلى القرية المركزية ويضعها في البريد، فيعجب بها "رابح" لأنها تكلمت معه بلطف، وظنها معجبة به، فقرر زيارتها ليلا، وبالفعل يقوم بذلك وعندما تده فجأة أمام سريرها تدفعه وتشتمه :"اخرج من هنا أيها المجرم! أيها القذر أيها الراعي القذر "، فخرج مطأطأ رأسه حزينا، وبقيت تلك الكلمة المؤلمة تدوي سمعه، ليقرر ترك الرعي ويشتغل حطابا .

يلي هذا مشهد للفتاة وهي تفكر في طريقة للهرب، فتضع خطة محكمة للهروب وتقرر تنفيذ خطتها يوم الجمعة، فتخرج متنكرة مرتدية برنس والدها حتى لا يعرفها أحد، لقد حاولت "نفيسة" أن تحقق برنامج الهروب الذي تسعى من خلاله في الحقيقة إلى تحرير المرأة في القرية الجزائرية، التي تدهورت فيها الحياة وتأزمت <<إني أهذي أبحث عن تحرير المرأة ولم أستطع تحرير نفسي إلا بالانتحار>>[14]، ومن هنا يمكننا أن نعتبر مغامرة هروب "نفيسة" على أنها تشكل أزمة ثقة في القيم التي يفرزها فضاء القرية[15]، وتتجه إلى المحطة عبر طريق ذا طابع غابي، فتضل ويلدغها ثعبان، فيغمى عليها، ويصادف أن يجدها "رابح" ويتعرف عليها، ويعود بها إلى بيته أين يعيش مع والدته البكماء، ولا يطلع والدها لأنها لا تريد العودة << دار أبي لن أعود إليها أبدا >>، لكن الخبر يشيع في القرية فيعلم والدها، يعزم على ذبح "رابح" فينطلق إلى بيته ويهجم عليه بقوة شاهرا موسه، فتسرع أمه إلى فأس ضاربة " عابد بن القاضي" على رأسه فيخر صريعا، فتنصرف الأم مسعفة ابنها، والبنت مسعفة أباها، ثم قامت الأم ودفعت "تفيسة" إلى خارج البيت، وبدأت تصرخ، فأقبل الناس فزعين، واتجهت "نفيسة" عائدة إلى بيت والدها، بعد أن فشلت محاولتها في الهرب .



2_ ريح الجنوب الفيلم :

البطاقة التقنية لفيلم ريح الجنوب

المخرج : محمد سليم رياض.

سيناريو:محمد سليم رياض عن رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة.

المنتج:الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

مدة العرض:ساعة وسبع وثلاثون دقيقة وخمس وثلاثون ثانية .

تاريخ العرض:1975م.

نوع الفيلم :سمعي بصري.

لون الفيلم :ألوان.

3_تحليل الفيلم :

حقق الفيلم السينمائي " ريح الجنوب " الاقتباس المطابق، فكان هناك توافق بين أحداث العرض السينمائي والنص الروائي، والمقصود هنا بالتطابق تحديدا تراتبية الأحداث الموجودة، علما أن المخرج " سليم رياض " قد حذف أحداثا وأضاف أخرى جديدة، فلم يخل المخرج بذلك لأنه على علم ووعي أن المتلقي المشاهد يقوم بتتبع أحداث فيلمه مع رغبته الشديدة واللاشعورية أن يجد انسجاما بين أحداث ما يراه وبين أحداث ما قرأه، وهذا الانسجام سيحقق نجاح الفيلم والرؤية كذلك، ولو حدث العكس _ أي عدم التطابق في تراتبية الأحداث _ فإن هذا المتلقي سيعيش بلبلة، ليجد مخرجا لها بأن يرتب وحده الأحداث أو أنه لا يكمل مشاهدة الفيلم << فعند مشاهدة الفيلم الروائي يتبنى المشاهد هدفا واحدا هو تنظيم الأحداث في تسلسل زمني، وإذا قدمت لنا الرواية الأحداث دون تسلسل زمني لا نجد بدا من أن نلجأ إلى قدرتنا على إعادة تنظيمها حسب مخططاتنا، ولكن مثل هذه الأفلام تتعرض للخطر لأنها سببت لنا البلبلة >>[16]، والملاحظ

أن المشاهد (المتلقي) قد تعود على هذه التراتبية في تسلسل الأحداث التي يقدمها السيناريو التقليدي، وهو الأكثر انتشارا في البلدان العربية، يقول "محمد رضا" :<< السيناريو التقليدي هو ذلك القائم على سرد الحكاية مقسمة إلى مقدمة وحبكة ونهاية، فإن القصة _ بصرف النظر عن إتقان أو عدم إتقان شخصياتها هي التي يشاهدها المتفرج في المقدمة >>[17]، وإن رغب السيناريست في تغيير تنظيم الأحداث فيجب أن يكون تنظيمه ذاك محكما ليتفاعل معه المتلقي المشاهد لنكون بذلك أمام سيناريو غير تقليدي هذا الأخير هو الذي << يفكر بسرد غير مشروط للحكاية ذاتها ،كأن ينتقل بين التواريخ بلا حواجز فيبدأ من المستقبل أو من النهاية ويعود أدراجه >>[18].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا :

هل حافظ سيناريو الفيلم على ما جاء في الرواية ؟

يبدأ الفيلم بمنظر للراعي وقطيعه ثم تظهر " نفيسة" تتحدث عن غضبها من القرية وعودتها إلى الوراء وتذكر حياتها بالعاصمة، ثم مشاهد لبيت"ابن القاضي" واستقبال العجوز رحمة من طرف العائلة وحديث عن عقلية القرية المتحجرة كما تراها الفتاة، ثم لقطات لأهل القرية وتدشين المقبرة والاحتفال ببيت "ابن القاضي" ورؤية"مالك" للفتاة التي لم تثره ولم تعده إلى الوراء كما في الرواية لتذكر خطيبته "زليخة " .

بعدها لقطة للأم وابنتها إذ تبلغها بعدم عودتها إلى العاصمة وقرار الفتاة بالعودة مهما كلفها الأمر، يتأزم الأمر فتظهر نفيسة قلقة، ويظهر الراعي " رابح" يعاني نفس القلق بعد تذكره للإهانة التي تلقاها من "نفيسة" التي وصفته بالكلب ورميه لأمتعة الرعي في النار وقراره بالتوقف عن هذه المهنة .

يمكن أن نتوقف هنيهة عند مشهد تسلق الراعي "رابح" لبيت الفتاة "نفيسة" ووقوفه أمام جسدها العربي كما هو في الرواية، اختصره المخرج "سليم رياض" في ثوان تجسدت في لقطة متوسطة تظهره وهو يتأمل النار ويتذكر الجملة التي أسمعته إياها نفيسة :يا الراعي الكلب، والمشاهد للفيلم لا يفهم ما حدث ،إذ أن الحدث كان سريعا والانتقال من اللقطة السابقة إلى هذه اللقطة لم يعبر بشكل جيد عن المشهد الذي صوره الكاتب أثناء الرواية .

ويلي هذا المشهد للقرية وللراعي وتذمره من حرفة الرعي، ومشهد طويل جدا يتعلق بموت العجوز "رحمة" والذي أخذ جل وقت الفيلم، وينتقل بنا "محمد سليم رياض" إلى لقطات للفتاة ومرضها ثم قرارها الهرب بعد أن تتأكد من المسافة بين البيت والمحطة وساعة مرور الحافلة من أخيها، ثم تنكرها في زي رجل ومغادرة البيت وإصابتها في الغابة وإسعاف الراعي لها وحديثها معه عن الدراسة وأهميتها وعن الفلاحة أيضا وبعدها قرارهما الرحيل معا إلى العاصمة .

ثم يظهر "ابن القاضي" وهو يستل السكين ويمتطي الفرس ويلحق بهما وهنا يحدث توازي في اللقطات، إذ يظهر الوالد مسرعا على فرسه ومن الجانب الآخر ابنته والراعي يسرعان نحو المحطة لمدة دامت الخمس دقائق وعند وصول الحافلة وتوقفها أمامهما كان "ابن القاضي" خلفهما بالحصان ويستقلان الحافلة ويحاول اللحاق بهما ويفشل، وينتهي الفيلم وهما ينظران إلى بعضهما مبتسمين، وهذا بخلاف الرواية التي أراد فيها الكاتب لأبطاله نهاية أخرى تمثلت في فشل هرب الفتاة وعودتها إلى البيت .

فـ"نفيسة" الفتاة الجامعية المثقفة في عمل "ابن هدوقة " اضطرت للبقاء في القرية بعد ما وقع من أمر خطير لوالدها "عابد بن القاضي"<< وقررت مغادرة بيت الراعي والرجوع إلى دار أبيها، لأن تطور الحوادث قلب مشروعها رأسا على عقب، فهي كانت تعتزم السفر إلى الجزائر في هاته الليلة، ولكن بعد كل ما وقع لم يعد ممكنا هذا السفر >>[19]، وبهذا يتحقق الانتصار لعالم القرية على عالم المدينة، والغلبة للبداوة على الحضارة – لكن الفيلم انتهى بهروب "نفيسة" إلى العاصمة، وقد اعترض الروائي "ابن هدوقة " نفسه على هذا التغيير لأن هدفه كان << أن الفتاة الجزائرية مهما تعلمت وتطورت تعود إلى أصلها وجذورها >>[20].

بينما كان مقصد المخرج "محمد سليم رياض" ينحو منحى آخر، فهو يرى أن المرأة الجزائرية قد تحررت من القيود وصار بإمكانها إثبات ذاتها <<أما المخرج فيرى أنه على الفتاة البحث عن حريتها دون الرجوع إلى الوراء>>[21] .

فإذا كانت نهاية الفيلم تختلف عن نهاية الرواية، فلم احتفظ المخرج بالعنوان ذاته لـ"عبد الحميد بن هدوقة" ؟ذلك أن "ريح الجنوب" حسب المبدع هي التغيرات الجديدة الإيجابية التي ستخرج الجنوب من تخلفه ليعرف معنى الحضارة بفضل التنوير العلمي الذي تمثله الشخصية الرئيسة

"نفيسة" ومن جهة أخرى : **ما هي رمزية عنوان الفيلم مادامت هذه الفتاة المثقفة قد قررت مغادرة الجنوب لتقصد الشمال ؟**

هل يعني من جهة أخرى أن المخرج يريد أن ينقل إلينا أن التخلف سيكون لصيقا بالجنوب عكس الشمال الذي ينتظر التغيير والتطور ؟

4_ حركة الكاميرا : (الصورة)

ن أهم ما يميز السينما باعتبارها المنظومة التي << تعيد إنتاج الحركة بناء على لحظة عادية، أي بناء على لحظات متساوية البعد يتم اختيارها بحيث تعطي انطباعا بوجود حركة مستمرة، وكل منظومة أخرى تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تعرض بحيث تمرر بعضها بالبعض الآخر أو بحيث تتبدل ...>>[22]، وتعمل الكاميرا على التقاط حركات متعددة ومتنوعة، قد تكون الحركة من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، فالزوايا التي تأخذها الكاميرا في عملية التقاطها للمكونات الداخلية للفيلم، من شخصيات وأحداث وفضاءات أزمنة هي التي تحدد خصوصية الصور المقدمة، وحدودية تتابعها بالتالي حسب نظام شمولي يتحكم في عملية توليفه وإعطائه صبغته النهائية، وحركات الكاميرا تساهم في تحقيق ثلاث وظائف كبرى، أولها الحركة التي تساهم في منح الزمان صورته، كما تعطي للمكان امتداده الفضائي، إضافة إلى كونها الوسيلة التي تحقق بها الشخصيات في الفيلم وجودها الفعلي المتوهم، وثانيها توفير التسلسل الحدثي وربطه بعضه ببعض من أجل خلق مسار سردي متكامل، وثالثها المونتاج، الذي يسهم بشكل جلي في خلق دلالات الفيلم الكبرى ومنحها أبعادها المعنوية، فعملية الربط بين لقطة سينمائية وأخرى يتولد عنه تحديد فكرة معينة، يسعى المخرج من خلال توليفه ذاك إلى إيصالها.

وإذا كانت السينما تعتمد على اللقطة فإن تصوير ما هو مهم هو الذي يمنح الفيلم قيمته ومنه فنجاح الفيلم السينمائي يكمن في توجيه الكاميرا أكثر من أي شيء آخر، و"ريح الجنوب" اعتمد لقطات قريبة وكبيرة وأخرى بعيدة ومتوسطة .

ومعلوم أن اللقطة القريبة تبرز ملامح الممثل بوضوح ويكون لها الأثر البالغ في تطور أحداث الفيلم، ففي أحد المشاهد التي يظهر فيها الراعي "رابح" وهو يتأمل نافذة نفيسة يظهر مباشرة في لقطة تبين ملامحه وهو يتأمل النار تارة ومنزل "ابن القاضي" تارة أخرى، وهذه اللقطة

القريبة لوجه رابح لم تبرز غضبه، ومن خلال تقلص عضلات وجهه بدا عاديا، وكأن ما وقع له مع الفتاة لم يؤثر فيه، والحقيقة هي العكس، فقد ترك مهنة الرعي ثم كان رحيله إلى العاصمة .

وفي مشهد آخر لـ"نفيسة" تظهر تبرمها وغضبها من قرار والدها فتظهر غاضبة من خلال لقطة قريبة لملامح وجهها المتقلص ثم مباشرة تظهر في الغابة ترتدي برنسا وتحمل حقيبة وكأن هناك قطعا في الأحداث وكان يجب أن تفصل اللقطتين لقطة أخرى تبين تفكيرها في كيفية الهرب وقبله التفكير في الانتحار .

كما أن التركيز على أهم الأحداث في الرواية هو ما يكسب الفيلم جمالا، وعليه فالمخرج ملزم باختيار أدق وأهم العناصر الدرامية والاستغناء عما لا أهمية له، وتستطيع السينما إبراز العناصر الهامة وحذف ما لا حاجة إليه، وهي التي تتوقف عليها عملية المونتاج وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السينمائي .

إن الملاحظ على فيلم "ريح الجنوب" تركيزه على عناصر لم يكن لها أي دور في تطور أحداث الفيلم أو في تركيبه، فمشهد موت العجوز رحمة الذي استغرق حوالي العشرين دقيقة من وقت الفيلم، لا دور له وكان بإمكان المخرج الاستغناء عنه دون أن يحدث خلل في الفيلم .

وعلى العكس من ذلك نجد المخرج يهمل مشهدا هاما ورد في الرواية وهو دخول الراعي "رابح" لغرفة "نفيسة" وما تبعه من أثر في تطور أحداث الفيلم، فاكتفاء المخرج "سليم رياض" بلقطة تذكر الراعي لجملة " يا الراعي الكلب " لم يسهم البتة في درامية الأحداث ،كما أن " ابن القاضي" تم تصويره في لقطات قليلة على الرغم من أنه شخصية محورية وهامة في الفيلم، فدوره وموقفه هو الذي يدفع بابنته " نفيسة" إلى الهرب.

5_ صور الشخصيات :

تلعب صورة الممثل دورا هاما في الفيلم، مما يتطلب من الممثل جهدا كبيرا ليتمكن من إقناع المشاهد بما يقدمه، من حيث قوة شخصيته وقدرتها على تقمص الدور المسند إليها وإقناع المتفرج بها، أولى شخصيات الفيلم هي "نفيسة" حاولت الممثلة "نوال زعتر" أن تمنحها طاقة لكنها بدت في الرواية شخصية متمردة لا تشبه الفتيات الأخريات << إنها تكره العمل، تكره أن تكون مثل أي بنت >>[23]، وهي ترفض كونها كبش فداء لحسابات لا دخل لها بها، كما ترفض هذه الأنوثة التي تجلب لها الذل :<< الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه... لست امرأة أفهمت ؟ لست

امرأة >>[24]، أما شخصيتها في الفيلم فبدت ضعيفة رغم محاولتها الهرب والعودة إلى العاصمة حيث نجحت في نهاية الفيلم .

بدى تمثيلها مصطنعا ليس فيه أي إحساس فني، قد يعود ذلك لصغر سنها وقلة خبرتها في تلك الفترة، أو قد يعود إلى المخرج "محمد سليم رياض" الذي لم يقم بتوجيه الممثلين توجيها جيدا، ولكن كل هذا لا ينفي كون التمثيل موهبة وخبرة، وفي هذا يقول "والتر كينجسون" :<< الممثل ليس أعجوبة ميكانيكية تستطيع أن تتظاهر بعدد من العواطف >>[25]، وإنما هو مجرد شخص يقوم بلعب أدوار يجسد من خلالها حالات الآخرين تجسيدا مقنعا .

الشخصية المحورية الثانية في الفيلم هي شخصية الأب "عابد بن القاضي" هذا الرجل الذي يصوره الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" قويا إقطاعيا يتلهف لجمع المال بشتى الطرق، أب متسلط داخل الأسرة، والمالك لمستقبل أولاده فهو يصرخ في وجه زوجته :"أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء"[26]، وللحفاظ على أراضيه من التأميم والإصلاح الزراعي الذي تعتزم الدولة إقامته عمل على تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية : << لولا ما يخشاه من ضياع أراضيه لاستطاع أن يدعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها على الزواج إذا لم تكن راضية ... لكن الموقف يدعو إلى السرعة، فالإشاعات المتعلقة بالإصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة >>[27]

وقد بدت شخصية "عابد" في الفيلم عادية تكاد تخلو من علامات التسلط والطمع، بل بدا رجلا بسيطا يملك قطيعا من الغنم، كما بدا بيته لا يختلف عن بيوت أهل القرية فلم تظهر عليه مظاهر الغنى ولا تبدو على أسرته إلا في لقطة واحدة حينما كان يتحدث مع زوجته بأنه أعطى كلمته ولا يمكن أن يتراجع عنها .

وإن كان المتلقي القارئ للرواية يشعر بتواصل الشخصيات في النص، إلا أنه يفتقد لهذا الشعور في الفيلم السينمائي، ومثال ذلك غياب التواصل الحواري بين أم نفيسة ومالك، فقد عبرت الشخصية الأولى عن فرحتها بزيارة شيخ البلدية لمنزلها، لكنه وبدلا من الترحيب بكلامها رأينا تلك الشخصية تقرر مغادرة المنزل فجأة .

والملاحظ أن هذه المشاهد القائمة على اللاتواصل الحواري حاضرة بنسبة لا يستهان بها في الفيلم وهذا من شأنه خلق بلبلة وتوتر في نفسية المتلقي المشاهد .

6_التعدد الصوري في فيلم "ريح الجنوب" :

يجد المتلقي المشاهد لفيلم "ريح الجنوب" نفسه أمام كم هائل من التعدد الصوري الذي يعكس ثقافة المجتمع الجزائري، وهنا يمكن أن نتساءل :

هل هذا التنوع الثقافي موجود في الرواية ؟ وهل قدمها المخرج حسبما وردت في نص "ابن هدوقة" ؟ لا خلاف أن للصورة الأثر الأكبر من اللغة المكتوبة، وقد حرص المخرج "محمد سليم رياض " على ربط المتلقي المشاهد بطبيعة البيئة الريفية وبنائها العمراني البسيط وبلباس أهلها التقليدي، وقد نجح المخرج في تجسيد المنظر الواقعي قدر المستطاع فظهرت في الفيلم صور برية واقعية شبه صحراوية تكاد تطابق الوصف الذي أصبغه عليها الكاتب في الرواية، ولأن المتلقي لم يجد اختلافا بين ما قرأه وما شاهده، فهذا يعني نجاح المخرج في الاقتباس الجيد للنص الروائي << ظهرت لنا صور متنوعة وموحية عن القرية التي جرت فيها الأحداث، فشكلت للقارئ تصورا عن العادات والتقاليد والطقوس الشعبية واللباس والأكل وكل المظاهر الاجتماعية التي تخص تلك المنطقة >>[28]

ويمكن أن نمثل للتطابق في الملامح الاثنوغرافية بين الفيلم والرواية في الآتي :

-الأواني الفخارية التي قدمتها الخالة "رحمة" لنفيسة وأمها .

-الوشم المزين لجبهة الخالة "رحمة ".

-لباس الحايك الذي ارتدته الخالة "رحمة" و"أم نفيسة" و"نفيسة" أيضا في زيارتهن لمقبرة القرية يوم الجمعة .

-البرنوس (اللباس الرجالي المتوارث) الذي يمثل ذاكرة كل الجزائريين .

-زيارة المقابر يوم الجمعة وهو تقليد ما زال موجودا في المجتمع الجزائري .

-وضع الأواني الفخارية في القبور كما فعلت الخالة "رحمة" مع قبر زوجها التي ستمتلئ بماء المطر ليشرب منها الطير .

-الإطعام الجماعي الذي يزينه طبق الكسكسي دائما، وإن ظل هذا التقليد لصيق الأرياف .

-توظيف الأمثال الشعبية الجزائرية .

-شكل تأثيث البيت القروي القائم على البساطة .

7_الموسيقى التصويرية :

إن الموسيقى مثلها مثل باقي العناصر تلعب دورا في تناسبها مع الحدث والتعبير عنه والموسيقى التصويرية لفيلم ريح الجنوب قدمها الموسيقار المرحوم "الشريف قرطبي"، ونحن ندرك ما للموسيقى من تأثير في المتلقي المشاهد << وهناك عناصر لا تتضمنها الرواية مثل الموسيقى التصويرية التي تستخدم مخلفية للأحداث تشارك في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، وتشارك في تهيئة الموقف الدرامي >>[29]، وقد رافقت الموسيقى البدوية الجينيريك، بشكل جيد وفي بعض اللقطات على مدار الفيلم، غير أن ما يلاحظ على بعض المشاهد هو ابتعاد الموسيقى عن مدلولها، فهي اللقطة التي يظهر فيها "رابح" بعد أن طردته "نفيسة" بدت عادية ولم يكن فيها أي تعبير عن الأثر النفسي الذي تركه فيه صد الفتاة، كما أنه عند هروبه رفقة الفتاة رافقتها موسيقى هادئة، وكان من المستحسن أن ترافقهما موسيقى تحدث قلقا وتشويقا في نفس المتفرج.

وخلاصة القول أنه مهما لوحظ على الفيلم من نقائص نقول أنه ليس من السهل نقل نص قائم أساسا على السرد والوصف إلى نص مرئي أساسه الحوار، ولئن كنا نتفق مع ما قاله الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" نفسه من أن مجهودات المخرج "محمد سليم رياض" يجب أن تقدر وتحترم << ويبقى مع ذلك أن المخرج سليم رياض بذل مجهودا لو توفرت له الإمكانيات المادية والبشرية لأدى إلى بروز عمل سينمائي جيد >>[30]

ويمكن أن نقول أن فيلم "ريح الجنوب" هو فيلم شكل نقطة هامة في تاريخ السينما الجزائرية وشكل تواصلا هاما بين السينما والأدب، ومنه بين الكلمة والصورة ن كما يبقى من الأعمال السينمائية الجزائرية الرائدة التي شكلت نقطة تحول من مرحلة السينما الثورية أو الأفلام التي تناولت حرب التحرير ووجهها المشرق إلى مرحلة لا تقل أهمية عن الأولى ألا وهي إبراز صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال والظروف التي عايشها خاصة في السنوات الأولى التي تلت الاستقلال، كما تشيد بضرورة عودة السينما الجزائرية مرة أخرى للتعامل مع نصوص الروائيين التي تنقل بصدق صورة المجتمع وتغيراته السريعة .

ويبقى أمل الروائي دائما بانتقال نصه المكتوب إلى فيلم سينمائي بهدف استقطاب أكبر قدر من جمهور المتلقين من جهة وإظهار قدرته على مقاربة الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، ولن

يتحقق هذا إلا بتوكيل عمله إلى مخرج متمرس لا يظلم إبداعه بل يسعى إلى إنارة جوانب جديدة منه تضمن شهرته من ناحية وتحافظ على مكانته ككاتب من ناحية أخرى .

هوامش :

[1]ــ دانيال فراميتون : الفيلموسوفيا (نحو فلسفة للسينما) تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،ط1، 2009، ص: 177.

[2]ــ المرجع نفسه ،ص :177.

[3]ــالمرجع نفسه ،ص :177.

[4]ــالمرجع نفسه ،ص :177.

[5]ــ جريدة النصر : السينما والرواية (علاقة تأثير وتأثر)، استطلاع : نوارة لحرش، الاثنين 29 جوان 2015م .

[6]ــ لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب) تر: جعفر علي، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993م، ص: 03.

[7]ــ زكريا محمود، العلاقة بين الرواية والسينما، الموقع www.nouhworld.com

[8]ــ بتصرف عن : لوي دي جانيتي، فهم السينما ،ص: 04

[9]ــ محمد نور الدين أفاية، الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي، مجلة السينما العربية، العددان 3و4 صيف_خريف 2015 ،ص: 128.

[10]ــ المرجع نفسه، ص: 128.

[11]ــالمرجع السابق ،ص: 128.

[12]ــ مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر ،2011_2012م،ص : 45.

[13]ــ أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، 2008م، ص:17 .

[14]ــعبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5 ،د،ت، ص: 217.

[15]ــينظر : رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص: 102

[16]ــدراسات مختارة في السرد والسينما، ترجمة مركز اللغات والترجمة، مصر ،د،ت د،ط ،ص: 93.

[17]ــمحمد رضا، سر السيناريو في الفيلم الروائي، مجلة العربي، وزارة افلام الكويتية، الكويت، ع: 472، 1988م، ص: 124.

[18]ـ المرجع السابق، ص:124.

[19]ـ عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص: 316.

[20]ـمونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، ص: 26.

[21]ـالمرجع نفسه، ص: 26.

[22]ـ جيل دولوز، السينما ـ الصورة ـ الحركة، ج1، تر: جمال شحيد، بيروت، 2014م، ص: 22.

[23]ـعبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص : 28

[24]ـالمرجع نفسه ،ص: 89.

[25]ـوالتر كينجسون، روم كاوجيل، رالف ليفي، الإذاعة بالراديو والتلفزيون ،تر: نبيل بدر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965م،ص: 05.

[26]ـ ريح الجنوب، ص: 90.

[27]ـ المرجع نفسه ،ص: 91.

[28]ـ مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، ص: 114.

[29]ـالمرجع السابق ،ص: 92.

[30]ـأحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم ،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ،2008م،ص: 58.

قصيدة ابن الرومي (221 - 283 هـ / 836 - 896 م) في رثاء البصرة قراءة تناصية ثقافية

The poem of Ibn al-Roumi (221-283 AH/836-896 CE) in Basra's Lament, from cultural and intertextual point of view

منى محمد الشوا

طالبة دكتوراة في اللغة العربية وآدابها / الجامعة الأردنية (الأردن) .

mona.alshawwa59@gmail.com

تاريخ الإرسال:.2018 /12/24	تاريخ القبول: 2019/05/14	تاريخ النشر : 2019/07/15



هذا البحث لكل المهتمين (عموماً) بدراسة الشعر العربي، وإحيائه من جديد، في ضوء النظريات والمصطلحات الحديثة، ولكل المهتمين (خصوصاً) بالشعر العباسي ويهدف البحث إلى إعادة قراءة قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة قراءة جديدة، قراءة تناصية ثقافية، في ظل المصطلحات النقدية القديمة والجديدة. كشف البحث عن أنساق ثقافية مضمرة في القصيدة وتبيّن للباحثة أن ابن الرومي قد تأثر بالثقافة الدينية المتمثلة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، كما تأثر بالترجمة وكتب التاريخ مما انعكس على ألفاظه ومعانيه في القصيدة.

و خلاصة البحث أن ابن الرومي لم يكن بعيداً عن الأحداث المحيطة في عصره، فقد نقل إلينا نظرته إلى الحياة ورأيه وفكرته من خلال موقفه من ثورة الزنج التي قامت وانتهت في عهده.

الكلمات المفتاحية: تناص، اتفاق، اختلاف، اقتباس، تلميح

Abstract:

This research is for all interested to study the Arabic poetry (generally) and revive it again, in the light of modern theories and terminologies, as well as for all interested (especially) in the Abbasid poetry.

The aim of the research is to reread the poem of Ibn al-Roumi in the lament of Basra a new reading, a cultural reading by spotting intertextuality under modern and old critical terms in literature.

The search revealed the cultural patterns implied in the poem and the researcher found that Ibn al- Rumi was influenced by the religion through the Holy Qur'an and Hadith. He was also influenced by the culture through translation and history books, which is reflected in his words and meanings in the poem.

The conclusion of the research is that Ibn al- Rumi was not far from the events surrounding his time, he conveyed to us his view of life, his opinion and his vision from his attitude of the revolution of Zinj which has ended in his life time.
Keywords: intertextuality, agreement, variation, discrepancy, hint.



مقدمة :

التناص يعني تفكيك النصوص وتركيبها، والغوص في أعماقها، والامتداد في حالات التداعيات السابقة للنص، للكشف عن مكامن الإبداع للنص، استناداً إلى الدلالات الظاهرة والمضمرة في النص الجديد، وانطلاقاً من الإشارات، والإيحاءات، والرموز الموجودة في النص،(1) إذ إن " المتفحص للنص الإبداعي يجد أنه مكون من مجموعة من التفاعلات والتقاطعات والتعالقات الذهنية المخزونة في ذاكرة المبدع يوظفها عند الحاجة إليها، كما يُعدُّ عملية إبداعية فنية يوظفها المبدع في نصه توظيفاً شعرياً، ليجعل للمتلقي مساحة من التفاعل والحوار والنقد والتفكير."(2)، ولا شكَّ أنَّ مفهوم التناص من المفاهيم النقدية الحديثة التي أصبحت مدار البحث والاهتمام من الغربيين، وإنَّ أي مصطلح من تلك المصطلحات، كالتناص الأدبي أو الديني التاريخي أو الإشاري، فإننا نجد له جذوراً متأصلة في تراثنا الأدبي القديم العريق، كالسرقات، والتضمين، والاقتباس، والأخذ، والمعاني المشتركة، والمعاني الجارية مجرى الأمثال، وتداول المعاني، والكلام الذي جرت به عادات الناس، والاتفاق في الألفاظ، والمعاني المبتذلة... وغير ذلك، أي: هناك عقول تلاقحت بين الماضي والحاضر، والدراسات الثقافية تنظر إلى النص بأنه: " وسيلة، وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية، ليس النص سوى مادة خام، يُستخدم لاستكشاف أنماط معينة... وليست المسألة بقراءة النص في ظل خلفيته التاريخية، ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها ؛ فالنص والتاريخ منسوجان، ومدمجان معاً كجزء من عملية واحدة، والدراسات الثقافية تركز على أنَّ أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أنَّ الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ. " (3)

1. ابن الرومي : 221 – 283 هـ / 836 – 896 م

شاعر كبير، من طبقة بشار والمتنبي،رومي الأصل، ولد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسموماً (4)

2. تكوينه الثقافي :

لاشكَّ أنَّ ثقافته كانت غنية جداً، فقد كان ابن الرومي أكثر الشعراء تمثلاً للغة القرآن الكريم بلا منازع، إذ كان مصدره الثقافي الأول، وإضافة إلى ثقافته القرآنية والدينية، فقد نَهَلَ من كتب الفلسفة منذ عهد مبكر من حياته، وكان يستعير الكتب ويقتنيها. (5)

3. أساتذته وتلامذته وأصدقاؤه ومعاصروه :

من العلماء الذين تتلمذ عليهم ابن الرومي محمد بن حبيب، وعاصر ابن الرومي عدداً من العلماء دون أنْ يتتلمذ عليهم، مثل المبرِّد، ومن العلماء الذين عاصرهم أبو بكر الصولي، وكانت علاقته بالأخفش الأصغر علي بن سليمان وطيدة، ولم تكن علاقته حسنة باللغوي النحوي الزجاج، وكذلك كان يزدري لغوياً آخر هو المفضل بن سلمة، وكان له أصدقاء وتلاميذ كثيرون جمعه بهم المذهب الفني أو الفكري، وأول أصدقائه الشاعر مثقال، محمد بن يعقوب الواسطي ومن أصدقائه جحظة البرمكي، أحمد بن جعفر، وكان له صحبة جيدة مع علي بن يحيي المنجم، وابنه يحيي بن علي، ومن المعتزلة الذين اتصل بهم ابن الرومي الناشئ الأكبر، وكان أقرب الناس إلى ابن الرومي تلامذته الثلاثة، أبو عثمان سعيد بن الحسن الناجم، وهو أكثرهم رواية لشعر ابن الرومي، وعلي بن عبد الله بن المسيب الكاتب، وكان شاعراً أيضاً، وشيبة سلامة بن سعيد الحاجب، وكان صديقاً لابن الرومي وتلميذاً له، وممن جمعوا شعره، وكان ابن المعتز معاصراً لابن الرومي، لكنه يبدو أن كليهما لم يكنّ للآخر أي مودة، أما الخصومة التي قامت بين ابن الرومي والبحتري فهي ذات أهمية خاصة، لأنّها مثلت الصراع بين تيار التجديد الذي ينهل من الثقافة، ويجسد التطور الحضاري للعصر، والتيار المحافظ الذي يتمسك بتقاليد القدماء في الأسلوب الشعري. (6)

4 – ثورة الزنج :

يقول ابن الأثير عن (صَاحِبِ الزَّنْجِ) في أخبار سنة (255 هـ) : " وَكَانَ يَقُولُ: جَدِّي ... مِنْ أَهْلِ الْكُوفَةِ أَحَدُ الْخَارِجِينَ عَلَى هِشَامِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ مَعَ زَيْدِ بْنِ عَلِيِّ بْنِ الْحُسَيْنِ."(7)، وبعد احتلال(صاحب الزنج) البصرة استقطب عدداً كبيراً من الناس المؤيدين له، يقول الطبري:" اجتمع إليه بشر كثير من غلمان ...، ثم جمعهم وقام فيهم خطيباً، فمناهم ووعدهم أن يقودهم ويرأسهم، ويملكهم الأموال، وحلف لهم الأيمان الغلاظ ألا يغدر بهم، ولا يخذلهم"، وفي أحد أيام

عيد الفطر نادى أصحابه، " وصلى بهم، وخطب خطبة ذكر فيها ما كانوا عليه من سوء الحال، وأن الله قد استنقذهم به من ذلك، وأنه يريد أن يرفع أقدارهم، ويملكهم العبيد والأموال والمنازل." (8)، وهذا يدلُّ على أنه كان ذكياً فطناً يعرف كيف يخاطب هؤلاء المستضعفين البسطاء، ومن أقواله في الشعر :

لا تضعُفَنّ إذا طلبت جلالة حتى تُجاوزَ منكِبَ الجوزاء

فلئن هلكتَ دعيتَ غيرَ مقصِّرٍ ولَئِن حَيِيتَ غَدوتَ في الشجعاء (9)

وقد رَصَدَ لنا المؤرخون كيف قاد صاحب الزنج زنوجه، وأتباعه، فما إنْ ابتدأت ثورة الزنج حتى " اجتاحت النصف الجنوبي من العراق محققة الانتصار تلو الآخر، وقد لوحظ التلاحم الطبقي بين الفلاحين والزنوج، إذ انضمَّ إلى الثورة عدد كبير من فلاحي سواد العراق، واستطاع الثوار التغلب على جيوش العباسيين، وبثوا الرعب في الحكام والقادة... وفتكَ الزنج بأهل البصرة، وأحرقوا دورها وقصورها، وذُعِرَ الناسُ من خطر هذه الثورة العاصفة."(10)، واستطاع الموفق القضاء على تلك الثورة بعد حروب طويلة وكثيرة دامت خمسة عشر عاماً.

وابن الرومي لم يكن بعيداً عن تلك الأحداث، فقال قصيدته المعروفة برثاء البصرة. (11) فهل نستطيع الوصول إلى حقيقة مشاعر ابن الرومي في قصيدته (رثاء البصرة) ؟ وما هو مدى الصدق فيها؟

هل ابن الرومي " لم يكن واضحاً "؟، كما رأته د.وديعة طه: " لم يكن واضحاً، فهو يشهد أحداثاً يستطيع أنْ يميز من خلالها بين الحق والباطل، فيندفع نحو تأييد ما يراه حقاً، منساقاً نحو الفكرة حتى وإن ألَّب عليه عصره. " (12)، وهل ابن الرومي " مسالم رعديد، ينفر من العنف والقسوة" ؟ كما رآه د. ركان الصفدي(**مرةً**) : " وابن الرومي مسالم رعديد، ينفر من العنف والقسوة، وقد يكون ذلك سبب موقفه السلبي من ثورة الزنج، على الرغم من أنه كان يكنُّ للعباسيين الكراهية والحقد، وليس هذا أول موقف متناقض له، فقبل ذلك مدح قاتل يحيى بن عمر الذي انتصر له، وبعد ذلك داهن قادة العباسيين ووزرائهم، بسبب ضعفه واضطرابه وجبنه. " (13)

(**ومرةً أخرى**) : " وقد يكون هذا الموقف ذا طبيعة حضارية إنسانية، فهو لا يقبل بتدمير الجمال والمدنية والتطور، وقتل الأبرياء والمسالمين، وقد يكون موقفه نابعاً من أنَّ الزنج لم يثوروا

إعلاء لشأن الدين، الذي كان شعار جميع الثورات الإسلامية ، على الرغم من أنَّ قائدهم تسلَّح بالدين. " (14) هذا ما ستخبرنا به الأنساق الثقافية المختبئة وراء القصيدة

أولاً – التناص الأدبي :

إنَّ دراسة قصيدة ابن الرومي دراسة تحليلية تناصية ما هي إلا دعوة جديدة لقراءة القصيدة لأن " التناص يجعل من النص الجديد نصاً مألوفاً وثرياً باستجلابه عوالم أخرى إلى عالمه، فيكون إغناء النص بنصوص أخرى هو قراءة جديدة لهذه النصوص لا سيما إذا أصابتها تحولات دلالية نتيجة وجودها في أرض جديدة. " (15)

أ – الاتفاق في بعض الألفاظ والاختلاف في الغرض أو الصورة :

ذادَ عن مُقْلتي لذيذَ المنامِ شُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ

لا شكَّ أنَّ المتلقي حين يسمع أو يقرأ البيت الأول ينتقل مباشرة إلى حياة القصيدة، ليعيش الحدَث الأليم الذي حلَّ بالبصرة، منقاداً إلى عالم ابن الرومي الإنسان، قبل عالمه الشعري، مستسلماً له كي يصطحبَه في جولةٍ فضولية، لمعرفة تفاصيل ذلك الخطْب العظيم. فالشاعر قد جفاه النوم، تسيل دموعُه بغزارة، وتنصبُّ صبّاً على خدّيه، فاستخدام ابن الرومي للمصدر المتأخر، الحدث المجرد من الزمن، (شُغلُها) العائد على (مقلتي) هو استخدام مقصود، من أجل شد الانتباه والالتفات إلى الأمر العظيم الذي سيقوله لاحقاً، والتقدير : دَفَعَ انشغالُ عيني بالدمع لذيذَ المنام. هذه الصورة الفنية المبتكرة لدى ابن الرومي، صورة استدعاء الشاعر للدموع المنسكبة على الخدين باستخدام اللفظتين (الدموع السجام) قد سبقه إليها الفرزدق حين قال مادحاً هشام بن عبد الملك الخليفة الأموي:

فَقَالُوا: إن فعلتَ فَأغْنِ عَنّا ... دُمُوعا غَيْرَ راقئِة السَّجَامِ (16)

إنَّ ابن طباطبا أباح للشاعر شرعية الأخذ من الذين سبقوه، حيث قال : " وإذَا تَنَاوَلَ الشَّاعِرُ المعَانِي الَّتِي سُبِقَ إليهَا فأبْرَزَهَا فِي أحْسَنَ من الكِسْوَة الَّتِي عَلَيْهَا لَمْ يُعبْ بل وَجَبَ لَهُ فَضْلُ لُطْفِهِ وإحْسَانِهِ فِيهِ. " (17) ، وهذا يعني أنَّ الشاعر يأخذ الألفاظ التي وقعت في مواقعها، ويستعملها في شعره، بعد أنْ يكون قد سبق له أنْ سمعها باعتبارها شائعة في الكلام، وجارية على الألسن، وإلى ذلك أشار إليه الآمدي في قوله : " ألا ترى أن البلغاء والفصحاء لما وصفوا ما يستجاد ويستحب من النثر والنظم قالوا: هذا كلام يدل بعضه على بعض، وآخذ

بعضه برقاب بعض. قيل: هذا صحيح من قولهم، ولم يريدوا هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها بمعناها: إما على الاتفاق، أو التضاد، حسماً توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله." (18) ، وهذا ما أكده رولن بارث في قوله : " كل نص ما هو إلا نسيج من استشهادات سابقة " (19) ، ولما كانت غاية التداول بين السابق واللاحق تحقيق الاختلاف والتطور، وخلق علاقات جديدة في اللغة، فإننا نجد شاعراً آخر قد حوّل صورة الدموع السجام إلى شكل آخر بديع، ففي الأصل كان المعنى الشائع للفظتين(الدموع السجام) هو البكاء بدموع غزيرة، لكن هذا الشاعر شبه النبات بإنسان يبكي بدموع غزيرة، فبكى من شدة الفرح والابتهاج(ابتسمت)، قال الشاعر يمدح أمير المؤمنين علي ابن أبي طالب -عليه السلام-:

إذا ابتسمت ثغور الزّهور فيه بكت بغزير أدمعه السِّجام(20)

وهاتان اللفظتان(الدموع السجام)قد تداولها شعراء كثيرون، من هؤلاء أبو تمام في قوله :

وأدمعي اللاتي عفاك انسجامها وأبلاك؟ أم صوب الغيوث السواجم(21)

إلا أنَّ الآمدي لم يعجبه هذا البيت، وعلَّق عليه : " كأنه في مذهب أبي تمام في استقصاء المعاني؛ وليس هو بوصف جيد. وقوله أيضاً: إن الدموع السجام هي التي عفت الديار وأبلتها أم الغيوث ؛ إسراف ومبالغة غير حسنة ولا جميلة." (22) أما الشاعران البحتري والمتنبي فقد اتفقا على أنَّ الدموع السجام تنسكب على فراق الحبيبة :

صلي مغرماً قد واتر الشوق دمعه سجاماً على الخدين بعد سجام(23)

وقال المتنبي : **كأن الصبح يطردها فتجري مدامعها بأربعةٍ سجامِ**

" يعني أنها تفارقه عند الصبح، فكأن الصبح يطردها، وكأنها تكره فراقه فتبكي بأربعة آماق." (24) ، ولما كانت " الألفاظ مباحةً غير محظورة " (25) ، فقد شبَّه أحد الشعراء الدمع بحبر القلم الذي يُكتب به.

" **إذا ما الشوق برح بي إليهم ألقت النون بالدمع السجام**

أراد بالنون الدواة. " (26) ، أما ابن الأثير فإنه يرى حين يكون صاحب الصناعة " مُطّلِعًا على المعاني المسبوق إليها قد ينقدح له من بينها معنى غريب لم يسبق إليه." (27) ، ومن مثل ذلك قول الشاعر :

فَكَأَن وَجه الأَرْض خد متيم وصلت سجام دُمُوعه بسجام

" الْمرَاد من وُصُول السجام بالسجام تواترها وتتابعها (صلى الله عَلَيْهِ وَسلم) وعَلى آله الْكِرَام، وَأَصْحَابه الَّذين هم مصابيح الظلام." (28)

وقالابن الرومي أيضاًفي قصيدته :

كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيهِ وهو يُعلى بصارم صَمْصامِ

أما المتنبي فقد أخذ لفظة (الصمصام) وابتكر صورة فنية جديدة مختلفة، قال مخاطباً سيف الدولة :

عيب عليك تُرى بسيف في الوغى ما يفعل الصمصام بالصمصام؟

ففي لفظ (صمصام) الأول استعارة إذ شبه سيف الدولة بالصمصام (السيف) والقرينة حالية تفهم من السياق. (29) ومعنى البيت : " أنت سيف في حدّتك ومضائك فلا تحتاج الى سيف." (30)فاللغة هي (الأنا الجمعي) والأسلوب هو (الأنا الفردي) (31) ، وهذا المعنى الجديد المبتكر الذي ابتدعه المتنبي سيتسع، وينتشر، ويشيع إلى أنْ يغدو مبتذلاً، وعن ذلك قال الجرجاني : " لا يمتنع أن يسبق الأوّل إلى تشبيه لطيفُ بحسن تأمّله وحِدّة خاطره، ثم يَشيع ويتَّسع، ويُذكَر ويُشْهَر حتى يخرج إلى حد المبتذَل. " (32)

ب – الاتفاق في بعض الألفاظ، واختلاف الغرض والمعنى المشترك (الشائع)

وهذا الشاعر قعدان بن عمرو (33) الذي كان بدمشق حين قدمها أحمد بن طولون سنة تسع وستين ومئتين، وأمر بخلع أبي أحمد الموفق من ولاية العهد، يقول شعراً مستعيناً بالمعنى الشائع المتداول للسيف :

حَاطَ الخِلافَةَ والدُّنْيَا خَلِيفَتُنَا بِصَارِمٍ مِنْ سُيُوفِ اللَّه صَمْصَامِ

ونجد الآمدي قد وضَّح في أكثر من موقع في كتابه الموازنة معنى (المعنى المشترك)، وعن ذلك قال : "وأنت شهاب في الملمات ثاقب، وليس هذا بمأخوذ من ذاك، لأن المعنى مشترك ، وليس من خاص المعاني الذي يأخذها واحد عن آخر." (34) ، ومن الشعراء الذين عاصروا

ابن الرومي، وقالوا في المعنى الشائع المتداول للفظة (صمصام) الشاعر ابن المعتز، فقد قال للمعتضد يعزّيه بابنه هرون:

لَا يَشتَكِي الدَّهرَ إن خَطبٌ ألمَّ بِهِ إِلَّا إِلَى صَعدة أَو حدِّ صَمصَام (35)

هذا المعنى المشترك شائع يتداوله الناس في كلامهم وعاداتهم، على الرغم من أنهم متفقون في الألفاظ، فهذا يقتدي بذاك، وذاك يحتذي بهذا، " وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض، وآخذ من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للتقدم تارة وللمتأخرة أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة. وهذا هو عمرو ابن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما، وتقاذف المسافة بين بلادهما، فقال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وبعد، فمن هذا الذي تعرى من الاتّباع، وتفرد بالاختراع والابتداع لا أعلم شاعراً جاهلياً ولا إسلامياً إلا قد احتذى واقتفى، واجتذب واجتلب" (36) ، ومن مثل ذلك قول هانئ بن محمد : (37)

لا يرعوي(38) عن أن يقارع وحده ألفاً بأبيض صارم صمصام

ثانياً – التناص من الحديث النبوي الشريف + تفسير القرآن + كتب الأدب والبلاغة + كتب الرحلات :

يبدو أنَّ لفظة صمصام (39) كانت متداولة بين الناس عامة والشعراء خاصة، ففي الحديث النبوي الشريف قَالَ أَبُو ذَرٍّ: (**لَوْ وَضَعْتُمُ الصَّمْصَامَةَ عَلَى هَذِهِ – وَأَشَارَ إِلَى قَفَاهُ – ثُمَّ ظَنَنْتُ أَنِّي أُنْفِذُ كَلِمَةً سَمِعْتُهَا مِنَ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَبْلَ أَنْ تُجِيزُوا عَلَيَّ لَأَنْفَذْتُهَا**) (40)، وهذا يعني أنَّ الكتابة والترجمة في عصر ابن الرومي ازدهرت ازدهاراً عظيماً، ولا سيما ترجمة القرآن الكريم، فابن الرومي مثقف بالثقافة الدينية الإسلامية، والثقافة الفلسفية، وربما يكون قد اطّلع على فلسفات متعددة : يونانية، وهندية وغيرهما، فدخلت بعض الألفاظ الدخيلة إلى لغته، وكان يتحدث عن الكثير من العقائد الدينية والفلسفية كالدهرية والمجوسية، والنصرانية (41) ، ففي تفسير حقي، وَرَدت القصة الآتية: " مرَّ دانيال عليه السلام ببرية، فسمع منادياً يا دانيال قف ساعة تر عجباً، فلم ير شيئا ثم نادى الثانية، قال فوقفت ... احمل هذا السيف واقرأ ما عليه، قال : فإذا مكتوب عليه هذا سيف صمصام بن عوج بن عنق بن عاد بن إرم ..." (42)

وبعد ذلك ينتقل ابن الرومي إلى لون آخر من التناص حيث يدمج ببراعة فائقة عوالمه الثقافية في ذاكرته، وتتداخل النصوص وتتشابك على نحو رائع وفريد، وظاهرة تداخل النصوص ما هي إلا :" سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل." (43)

أين فُلْكٌ فيها وفُلْكٌ إليها مُنْشَآتٌ في البحر كالأعلام ؟ !

هذه الصورة الفنية الجميلة، صورة السفن والمراكب وقد نشرت الأعلام، رائحةً جائيةً في البحر، لماذا استدعى ابن الرومي هذه الصورة؟، مع العلم أنَّ البصرة ليست مدينة ساحلية تقع على البحر. إنَّ القراءة المتأنية والممعنة في النظر تقود المتلقي إلى صورة فنية خيالية موشحة بالنص الديني والتاريخي معاً، فقد نَهَلَ ابن الرومي من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتاريخ، ولجأ إلى توظيف ذلك في شعره، مضيفاً إليه شيئاً من ثقافته، وتكوينه الشخصي، ونظرته إلى الحياة والموت، ليخرج عن المألوف، مبتدعاً صورة فنية مختلفة جديدة. فقد بدأ ابن الرومي البيت الشعري باستفهام مجازي إنكاري، فهو لا يودُّ أن يسأل عن الفلك والسفن حقيقة ، وإنما قصد تبكيت ضمير المخاطب، لتهيئة المتلقي بتنبيه وإيقاظ مشاعره، ليعيش حالة الإحساس بالألم، هنا تتجلَّى الصورة واضحة، هذا استدعاء لصورة الحضارة، صورة مدينة البصرة المدينة العامرة بالأسواق المزدحمة بالناس والتجار والضوضاء، والقصور المشيَّدة والمنازل العامرة بأهلها، أين كل هذا، لقد تحوَّل خراباً ودماراً.

أين ضوضاءُ ذلكَ الخلقِ فيها أين أسواقُها ذواتُ الزّحامِ ؟ !

أين تلك القصورُ والدورُ فيها أين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام ؟ !

نجد ابن الرومي قد استوحى من النص القرآني الوارد في سورة الرحمن:(**وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ**) (44)الألفاظ القرآنية، وأسقطها على النص الشعري لإثرائه، ليخلق دلالات جديدة مبتكرة تبهر المتلقي، وكذلك من الحديث النبوي الشريف : (حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ قَالَ: حَدَّثَنِي أَبِي ... عَنْ عَمِيرَةَ بْنِ سَعْدٍ قَالَ: كُنَّا مَعَ عَلِيٍّ عَلَى شَاطِئِ الْفُرَاتِ، فَمَرَّتْ سَفِينَةٌ مَرْفُوعٌ شِرَاعُهَا، فَقَالَ عَلِيٌّ: يَقُولُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: (**وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ**) وَالَّذِي أَنْشَأَهَا فِي بَحْرٍ مِنْ بِحَارِهِ مَا قَتَلْتُ عُثْمَانَ، وَلَا مَالَأْتُ عَلَى قَتْلِهِ.) (45)

وقال السمرقندي في تفسيره : " وَلَهُ الْجَوارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ يعني: السفن التي تجري في الماء كَالْأَعْلامِ، يعني: كالجبال فشبّه السفن في البحر بالجبال في البر." (46) ، أما الثعلبي فقد قال: " فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلامِ أي الجبال، مجاهد: القصور، واحدها علم، وقال الخليل بن أحمد: كلّ شيء مرتفع عند العرب فهو علم." (47) ، ولعلّ ابن الرومي شبّه ماحصل في البصرة من خراب ودمار بعد أن كانت تضج بالحياة والضوضاء بما اطلع عليه في كتاب (رحلة السيرافي) الذي تحدّث فيه عن (بحر هركند)، فقد وصف كيف الحياة هناك، وحركة التجار والبيع والشراء، وكيف يأتي عليهم الحريق أحياناً على متاعهم، فتتحوّل حياة الناس وضجيجهم وضوضاؤهم إلى خراب ودمار : " وفي هذا البحر سمك يدعى اللخم، وهو سبع يبتلع الناس ...فيقل المتاع، ومن أسباب قلة المتاع حريق، ربّما وقع ب (خانفوا)، وهو مرفأ السفن، ومجتمع تجارات العرب، وأهل الصين، فيأتي الحريق على المتاع، وذلك أنّ بيوتهم هناك من خشب... ومن أسباب ذلك أن تنكسر المراكب الصّادرة والواردة، أو ينهبوا أو يضطرّوا إلى المقام الطويل فيبيعوا المتاع في غير بلاد العرب." (48)

وهذا الاستدعاء والاستحضار من ابن الرومي لحياة المدن التي تضجُّ بالحركة والحياة، ثمّ تتحوّل إلى دمار وخراب بفعل الحريق، لم يأتِ به عفوياً، أو صدفةً، أولم يكن لغاية جمالية فقط في القصيدة، بل هذا دليل واضح على ثقافة ابن الرومي الواسعة ،إضافة إلعوالم ابن الرومي الثقافية الشخصية، العالقة في ذاكرته، فهناك عالمه الذي يتعلق بتكوينه الشخصي، فعالمه مليء بالحزن، لفقده أفرادَ أسرته الذين تخطَّفهم الموت واحداً واحداً، وكثيراً من أحبته وأصدقائه.

وأظنُّ أنَّ الأدباء والباحثين والمؤرخين قد أعجبتهم تلك الصورة التناصية، فكانوا يستعينون بتلك الآية الكريمة ويشيرون إليها في رسائلهم، وخطاباتهم، وكتاباتهم، فمن كتُبِ الأدبِ والبلاغة نقرأ في نهاية الأرب في فنون الأدب، رسالة للسلطان يطلب فيها تجهيز جيش العسرة، فيقول: " وكما أنّا نوصيك بجيوش الإسلام، كذلك نوصيك بالجيش الذي له **المنشآت في البحر كالأعلام** ؛ فهو جيش الأمواه والأمواج، المضاف إلى الأفواج من جيش الفجاج." (49)

ثالثاً– التناص القرآني

قال دي سوسور:" إنَّ الكلمة لا تكون وحدها أبداً " (50) ، فلذلك كان لزاماً للشاعر أنْ يبني نصوصه استناداً إلى ما يحيط به من فكر جديد أو ثقافة جديدة، أي:" إنَّ النصوص يُفترض أنْ تتشكل من طبقات من الخطابات المعاصرة أو السابقة تمتلكها لتؤكدها أو لترفضها." (51)

أ – الاقتباس الصريح، الاقتباس اللفظي من القرآن :

انتقل هنا ابن الرومي إلى تناص لفظي صريح من القرآن، فقد قال :

انفروا أيها الكرامُ خِفافاً وثِقالاً إلى العبيد الطَّغام

التناص القرآني الصريح يعني وجود الألفاظ القرآنية صريحة من دون تأمل أو جهد فكري، فيسهل على المتلقي معرفة الآية التي اقتبسها الشاعر من القرآن، وهذا النوع من التناص هو نفسه الاقتباس في النقد القديم، وعرَّفه السيوطي بأنه: " تَضْمِينُ الشِّعْرِ أَوِ النَّثْرِ بَعْضَ الْقُرْآنِ لَا عَلَى أَنَّهُ مِنْهُ بِأَلَّا يُقَالَ فِيهِ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى وَنَحْوُهُ فَإِنَّ ذَلِكَ حِينَئِذٍ لَا يَكُونُ اقْتِبَاسًا." (52)، فابن الرومي قد اقتبس في قوله : (انفروا)، و(خِفافاً وثِقالاً) باللفظ والمعنى للآية الكريمة :

(**انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ**(53) ،ويبدو جلياً وواضحاً أنَّ فكرة الشاعر هي الحثّ على الجهاد ضد صاحب الزنج.

ب – الاقتباس غير الصريح، التلميح باستيحاء الصورة :

أبرمُوا أمرُهم وأنتم نيام سوءة سوءة لنوم النيام

أما في هذا البيت فإننا نلمح فيه معنىً خفياً لمعنى الآية القرآنية الكريمة : (**يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِيَسْتَأْذِنْكُمُ الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَالَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنْكُمْ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ مِنْ قَبْلِ صَلَاةِ الْفَجْرِ وَحِينَ تَضَعُونَ ثِيَابَكُمْ مِنَ الظَّهِيرَةِ وَمِنْ بَعْدِ صَلَاةِ الْعِشَاءِ ثَلَاثُ عَوْرَاتٍ لَكُمْ**) (54)

معنى الآية كما وَرَدَ في التفسير : يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِيَسْتَأْذِنْكُمُ فى بيوتكم الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمانُكُمْ يعني العبيد والولائد في كل وقت ... فقال– سبحانه– وَليستأذنكم الَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنْكُمْ يعني من الأحرار من الصبيان ثَلاثَ مَرَّاتٍ لأنها ساعات غفلة وغيره مِنْ قَبْلِ صَلاةِ الْفَجْرِ

وَحِينَ تَضَعُونَ ثِيابَكُمْ مِنَ الظَّهِيرَةِ يعني نصف النهار وَمِنْ بَعْدِ صَلاةِ الْعِشاءِ ثَلاثُ عَوْراتٍ لَكُمْ يقول هذه ساعات غفلة. " (55)

إنَّ معنى النص الشعري يتضمن ما أشار إليه الله تعالى في الآية السابقة، حيث سيأتي على الإنسان أوقات من الغفلة، عندها يجب عليه أنْ يكون شديد الحذر، ولا يُسمح للعبيد، والإماء، والصغار بالدخول إلى البيوت دون إذن، فهذه الآية كانت تتضمن نبأ وقوع ثورة الزنج، وذلك لأنَّ المسلمين اتخذوا العبيد بكثرة في أيام ازدهارهم وغلبتهم، وفعلاً هذا ما آلت إليه الأمور. قال تعالى : (**بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا**) (56)، " والسَّوْأَةُ الخَلّةُ القَبِيحةُ، وكلُّ فَعْلة قبيحةٍ، كلُّ عَمَلٍ وأَمْرٍ شائِنٍ. (57)

إننا نجد التلميح أو ما يعرف بالتناص غير المباشر متوارياً بين التركيب الشعري للبيت، بأسلوب الإيحاء، وهو في هذه الحالة " لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرآنية عليه عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه ينوب عنه. " (58) فالشاعر استمد معاني ألفاظه من **المضمون الحقيقي لنص الآية الكريمة السابقة**، ومما يؤكد ذلك المعنى الجلي والواضح ما روته الأحاديث النبوية الشريفة مؤكدة الكلام السابق. قَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: (**إِنَّ اللَّهَ حَلِيمٌ رَحِيمٌ بِالْمُؤْمِنِينَ يُحِبُّ السَّتْرَ، وَكَانَ النَّاسُ لَيْسَ لِبُيُوتِهِمْ سُتُورٌ وَلَا حِجَالٌ، فَرُبَّمَا دَخَلَ الْخَادِمُ أَوِ الْوَلَدُ أَوْ يَتِيمَةُ الرَّجُلِ وَالرَّجُلُ عَلَى أَهْلِهِ، فَأَمَرَهُمُ اللَّهُ بِالِاسْتِئْذَانِ فِي تِلْكَ الْعَوْرَاتِ، فَجَاءَهُمُ اللَّهُ بِالسُّتُورِ وَالْخَيْرِ، فَلَمْ أَرَ أَحَدًا يَعْمَلُ بِذَلِكَ بَعْدُ**) (59)

(**عَنْ قَتَادَةَ، قَالَ: كَانَ ابْنُ عَبَّاسٍ يَقُولُ: ثَلَاثُ آيَاتٍ مُحْكَمَاتٍ لَا يُعْمَلُ بِهِنَّ الْيَوْمَ، تَرَكَهُنَّ النَّاسُ: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِيَسْتَأْذِنْكُمُ الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَالَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنْكُمْ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ} سورة النور/ 58**(60)

هنا يمكن أن نتساءل ،لماذا لجأ ابن الرومي إلى التلميح، أو أسلوب الإيحاء، أو المعنى المتواري وراء البيت الشعري ؟

ومن أجل الإجابة على هذا السؤال يجب أن ننهج نَهجاً علمياً محايداً، بعيداً عن الأهواء، أي أن نمنع أنفسنا من التفاعل مع القصيدة على حسب آرائنا الذاتية الشخصية، وأن لا نبني أحكاماً وفق الثقافة الحالية، البعيدة زمنياً عن ثقافة ابن الرومي، أقصد تلك الثقافة التي التصقت

بنا، وامتزجت بدمنا، فأصبحت هويتنا الشخصية، تلك الثقافة الدخيلة عن أصولنا وديننا الحنيف البريء من العنف، وعن تاريخنا العريق الذي يشهد له القريب والبعيد بالتعايش والانسجام مع كل الأعراق والديانات والأجناس، تلك الثقافة التي اكتسبناها اكتساباً من المجتمعات العالمية التي تحيط بنا ،ثقافة قائمة على العنف، فالعنف : " اكتسب سمات جمالية وفنية حتى صرنا نتقبله ثقافياً، وكأننا في حال نشوة شعرية يتساوى في ذلك المهيمن والمعارض من حيث تمثيل كل منهما للدور متى ما تمكَّن من ذلك. " (61) ، **وكان نتيجة ذلك أن غدا العنف شيئاً عادياً، نمارسه من أجل تحقيق أهدافنا، فاختلطت مفاهيم الظلم والثورة بالمصطلحات الحديثة للعنف والإرهاب، فأصبح الظالم مظلوماً، والمظلوم ظالماً.**

ولعل د. الغذامي قد عبَّر عن البيئة العباسية والمعارضة آنذاك، وربط ذلك بالأدب والثقافة والشعر، أي الواقع الذي يعيش فيه المثقفون والأدباء والشعراء، وقد أطلق على ذلك (اختراع الصمت / نسقية المعارضة) : " ولو نظرنا في التاريخ وأخذنا المثال الأموي / العباسي بوصف هذا المثال هو الحالة التي تمازجت فعلياً مع نموذج الفحل الشعري الجاهلي واستعادته تمثلاً وتدويناً، ولا شكَّ أنَّ العباسيين قاموا بوصفهم معارضة سياسية ضد الأمويين بدعوى ظلم بني أمية وتجاوزهم، غير أنَّ العباسيين وهم يقومون كمعارضة ينتهون إلى نهاية نسقية ... وما كان يفعله جرير والفرزدق كل ضد الآخر هو النسق الذهني والنموذجي الذي تتمثله السلطة والمعارضة معاً " (62)

الخاتمة :

ابن الرومي هو ابن بيئته، بيئة العصر العباسي الذي وصل فيه الازدهار الحضاري إلى أوجه، ابن المدن الكبيرة الكوفة وبغداد والبصرة ملتقى الحضارات المتقدمة آنذاك، والثقافات المختلفة، الفارسية واليونانية والتركية ....

أثناء مسيرة حياته ماتت زوجه ولحق بها أخوه وأولاده الثلاثة، وهذا يعني أنَّ الحزن العميق الدفين كان مرافقاً وملازماً له، وكان يعاني ألم الفراق والوحدة والعزلة.

نشأ ابن الرومي في بيئة تعصف بالأحداث الدموية، فقد شهد عصره تطورات مهمة من الفتن والثورات والانقلابات، فقد عاصر ابن الرومي طيلة حياته تسعة خلفاء.

وكذلك نجد أنَّ مشكلة المساواة بين الموالي والعرب في ذلك العصر كانت ثائرة على نطاق واسع تحت اسم الشعوبية.

وبناءً على ما تقدم، يمكن القول : إنَّ ابن الرومي كان يعيش صراعاً من الطراز الأول، وقد نقل إلينا، من خلال قصيدته، ثقافته المكتسبة من محيط المجتمع الذي كان يعيش فيه، وقد أضاف إليها إطاراً من مكوناته الشخصية والذاتية والإبداعية.

ربما كان يعيش حالةً من التناقض والتذمر وعدم الرضا، فلذلك ما إن يمدح أحداً من الرؤساء أو المرؤوسين إلا ويعود إليه، فيُقبِل على هجائه، فابتعد عنه الرؤساء، ويبدو أنه ظلَّ على تلك الحالة حتى وفاته (63)

وربما من أجل ذلك قلَّت فائدته في الشعر. ويجب هنا أن ننتبه إلى أهمية الشعر في ذاك الوقت، فالشعر كان بمثابة الوسائل الإعلامية في عصرنا الحالي، ومَن ذا الذي يرضى أن يكون شُبهة تحت رحمة الإعلام ؟ !

وربما بسب حالته وأزمته النفسية، كان ضعيفاً، ومضطرباً، ورعديداً، وجباناً، وكان ذا موقف سلبي من ثورة الزنج، على الرغم من أنه كان يكنُّ للعباسيين الكراهية والحقد. (64)
إضافة إلى ما سبق، فإنني أقول : مَن منّا لا يعاني من الضغوط النفسية في عصرنا الحالي، ولا سيما أنّه كلما ازدادت رفاهية الحياة وتطورت ازدادت أعباءها، وغدت أكثر تعقيداً، فإنَّ كواهل الحياة الثقيلة التي نحملها على أكتافنا لا تمنعنا من أن نكون متزنين، ونتخذ المواقف الحكيمة، والقرارات الصائبة في الوقت المناسب.

وإذا قمنا بمقارنة سريعة بين عصرنا الحالي المتطور ومواكبة الإنسان العصري لكل شيء، بالتفاصيل كلها، الازدهار والتقدم مقابل الحروب الدموية المنتشرة في شتى أنحاء العالم، وبين بيئة ابن الرومي، وعصره الذي شهد أوج الازدهار الذهبي من كل النواحي، كالفتوحات الإسلامية، وانتشار الترجمة، واختلاط الثقافات المتعددة، إلى جانب الثورات والحروب، فإنه يمكن ترجيح ما يأتي :

ابن الرومي كان ذا طبيعة حضارية إنسانية، فهو لا يقبل بتدمير الجمال والمدنية والتطور، وقتل الأبرياء والمسالمين، إذ كان القرآن الكريم مصدره الثقافي الأول، وكان أكثر الشعراء تمثلاً للغته (65) ، وهذا ما وجدناه في هذه المرثية.

ولما كان ابن الرومي ينهل ثقافته من القرآن الكريم، ولغته، إضافة إلى إلمامه واطلاعه على الكثير من العقائد الفلسفية والدينية، فإنه يتضح لنا أنه لن ينضح إلا بالتعاليم السامية، الراقية، ولن يختفي بين طيات تلك التعاليم العالية إلا السلام والأمن والحب للجميع، فلا يمكن إلا أن يكون مسالماً، يحب الحياة ويُقبل عليها بما فيها من الطيبات، فهو يحاول أن يكون متوازناً، في حياته الدينية والدنيوية، فسكوته وصمته كان ينبع من حكمة وتعقل، لعله كان يؤمن ويعمل بالحديث النبوي الشريف : (**عَنْ أَنَسٍ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «اسْمَعُوا وَأَطِيعُوا، وَإِنْ اسْتُعْمِلَ عَلَيْكُمْ حَبَشِيٌّ كَأَنَّ رَأْسَهُ زَبِيبَةٌ**) (66)

هوامش :

(1) استفادت الباحثة في هذه الدراسة من رسالة ماجستير عنوانها : تطور المصطلح النقدي، دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام، للطالبة أمزيان سهام، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، (2014 – 2015)

(2) أحمد بن عيضة الثقفي، التناص في شعر الرصافي، كلية الآداب، جامعة الطائف، ع 7، 2012، (ص : 12)

(3) د. عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، 2005، (ص : 17)

(4) علي بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومي، كان جده من موالي بني العباس، قيل: دس له السمَّ القاسم بن عبيد الله –وزير المعتضد– وكان ابن الرومي قد هجاه.قال المرزباني: لا أعلم أنه مدح أحداً من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وكان سبباً لوفاته. وقال أيضاً: وأخطأ محمد بن داود فيما رواه لمثقال (الوسطي) من أشعار ابن الرومي التي ليس في طاقة مثقال ولا أحد من شعراء زمانه أن يقول مثلها إلا ابن الرومي.

معجم الشعراء العرب، تم جمعه من موقع الموسوعة الشعرية، (1 / 75)

(5)د. ركان الصفدي، ابن الرومي، الشاعر المجدد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، (ص : 49 – 56)

(6) محمد بن حبيب (ت: 245 هـ)لغوي مشهور، المبرّد (ت: 286 هـ)، أبو بكر الصولي (ت : 335 هـ) المدافع عن مذهب الحداثة الشعرية، الأخفش الأصغر علي بن سليمان (ت : 315 هـ) تلميذ المبرّد، اللغوي

النحوي الزجاج (ت : 311 هـ)، اللغوي المفضل بن سلمة (ت : 300 هـ)، جحظة البرمكي : أحمد بن جعفر (ت : 323 هـ) الذي كان شاعراً وعازفاً على الطنبور، ومنجماً، وكان من ظرفاء العصر المعدودين، علي بن يحيى المنجم (ت: 275 هـ)، وابنه يحيى بن علي (ت : 300 هـ)، الناشئ الأكبر (ت : 293 هـ)، أبو عثمان سعيد بن الحسن الناجم (ت : 314 هـ)، ابن المعتز(ت : 296 هـ)، البحتري (ت : 284 هـ)
يُنظر السابق (ص : 17 – 25)

(7) " خَرَجَ فِي فُرَاتِ الْبَصْرَةِ رَجُلٌ، وَزَعَمَ أَنَّهُ عَلِيُّ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ أَحْمَدَ ... بْنِ عَلِيِّ بْنِ الْحُسَيْنِ بْنِ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ، عَلَيْهِ السَّلَامُ، وَجَمَعَ الزَّنْجَ الَّذِينَ كَانُوا يَسْكُنُونَ السِّبَاخَ، وَعَبَرَ دِجْلَةَ... وَنَسَبُهُ فِي عَبْدِ الْقَيْسِ، وَأُمُّهُ ... مِنْ بَنِي أَسَدِ بْنِ خُزَيْمَةَ ... "
ابن الأثير(ت : 630 هـ)، الكامل في التاريخ، تحقيق : عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1417 هـ – 1997 م، (6 / 263)

(8) ابن جرير الطبري (ت : 310هـ)، تاريخ الطبري، دار التراث، بيروت، لبنان، ط2، 1387 هـ، (9 / 414 - 415)

(9) العميدي (ت: 433 هـ)، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظاً ومعنى، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1961، (ص : 170)

(10) د. ركان الصفدي، ابن الرومي، الشاعر المجدد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، (ص : 68 – 69)

(11)أحمد حسن بَسَج، ديوان ابن الرومي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3 ، 1423 هـ – 2002 م، (3 / 338 – 340)

(12)د. وديعة طه نجم ، الشعر في الحاضرة العباسية ، ط1 ، دار كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع ، 1977 (ص : 78)

(13)د. ركان الصفدي، ابن الرومي، الشاعر المجدد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 (ص : 70)

(14) السابق الصفحة نفسها.

(15) محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، (ص : 59)

(16)ابن سلاّم الجمحي (ت : 232 هـ)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، (2 / 365)

وبيت الفرزدق قيل هنا في غرض المديح، لكن ابن الرومي هنا استخدم الدموع السجام في غرض الرثاء.

رَقَأَتِ الدَّمْعَةُ: جَفَّتْ وانْقَطَعَتْ، وسكَنت وجفّت وانقطعت بعد جريانها. يُنظر مادة (رقأ)

ابن منظور (ت : 711 هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414 هـ

وأغنى عنه غناء فلان : ناب عنه، كفاه، وقالوا: أغن عني شرك أي اصرفه وكفه، يُنظر مادة (غني)

أحمد رضا، عضو المجمع العلمي العربي بدمشق، معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط؟، د. ت

(17) ابن طباطبا (ت : 322 هـ)، عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط؟، د. ت، (1 / 123)

(18) الآمدي (ت : 370 هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مج1 + مج2، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، مج3، تحقيق : د.عبد الله محارب، مكتبة الخانجي، ط1، 1994، (1 / 297)

(19) رولن بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، (ص : 96)

(20) أبو البركات الموصلي (ت : 654 هـ)، قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان، تحقيق : كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، (2 / 320) وقد جاء فيه اسم الشاعر : عبد الرَّحمن بن عبد الله بن رشيد بن عليٍّ، أبو محمَّد بن أبي الغريب التَّميميُّ، المعروف بالصَّيقل، الموصليُّ مولدًا ومنشأ، والبيت قيل هنا في غرض المديح.

(21) الآمدي (ت : 370 هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مج1 + مج2، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، مج3، تحقيق : د.عبد الله محارب، مكتبة الخانجي، ط1، 1994، (1 / 539)

(22) يُنظر السابق (1 / 539)

(23) يُنظر السابق (2 / 130)

(24) الواحدي، النيسابوري، الشافعي(ت : 468هـ)، شرح ديوان المتنبي(336 – 337)، تنبيه : [الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع،]

(25) الآمدي (ت : 370 هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مج1 + مج2، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، مج3، تحقيق : د.عبد الله محارب، مكتبة الخانجي، ط1، 1994، (1 / 346)

(26) الخازن (ت : 741هـ)، تفسير الخازن ،تصحيح: محمد علي شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1415 هـ، (4 / 322)

(27) ابن الأثير (ت : 637 هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ط؟، د. ت، (1 / 59)

(28) أمير بادشاه الحنفي (ت : 972 هـ)تيسير التحرير، الناشر : مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1932، وصورته : دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ودار الفكر، بيروت، 1996، (1 / 6)

(29) د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، علوم البلاغة (معاصر) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003 م، (ص : 196)

(30) أبو البقاء العكبري (ت : 616 هـ)، شرح ديوان المتنبي، تحقيق : مصطفى السقا/إبراهيم الأبياري/عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، (4 / 10)

(31) إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب، ط1، 1985، (ص : 158)

(32) عبد القاهر الجرجاني (ت : 471 هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، دار المدني، جدة السعودية، ط؟، د. ت، (ص : 189)

(33) ابن يعقوب الكندي (ت : بعد 355 هـ)، كتاب الولاة وكتاب القضاة للكندي، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، وأحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ - 2003 م، يُنظر الخبر في (ص : 169)

(34) الآمدي (ت : 370 هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مج1 + مج2، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، مج3، تحقيق : د.عبد الله محارب، مكتبة الخانجي، ط1، 1994، (3 / 36)

(35) القيرواني (ت : 453 هـ) زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، ط؟، د. ت، (3 / 828)

(36) الحاتمي(ت : 388 هـ)الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره،(ص : 41) تنبيه [الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]

(37) هانئ بن محمد، أديب شاعر كان في حدود الخمسين وثلاثمائة أو قريباً من ذلك، قال الحميدي: رأيت له في مراثي الوزير أبي عثمان سعيد بن المنذر شعراً

الحميدي(ت : 488 هـ) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، (ص : 366)

وأبو جعفر الضبي (ت : 599 هـ)، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967 ،(ص : 487)

(38) الرَّعْوَى والرَّعْيا النُّزُوعُ عَنِ الْجَهْلِ وحسنُ الرجوعِ عَنْهُ. وارْعَوَى يَرْعَوِي أَي كفَّ عَنِ الأُمور. وَفِي الْحَدِيثِ: شَرُّ الناسِ رجلٌ يقرأُ كتابَ اللهِ لَا يَرْعَوِي إِلَى شَيءٍ مِنْهُ ،يُنظر مادة (رعى)

ابن منظور (ت : 711 هـ)لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414 هـ

(39) الصَّمْصَامُ وَالصَّمْصَامَةُ السَّيْفُ الصَّارِمُ الَّذِي لَا يَنْثَنِي.يُنظر مادة (صمم)

الرازي (ت : 666هـ)، مختار الصحاح، تحقيق : يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، ط5، 1420هـ / 1999م،

(40)البخاري (ت : 256 هـ) صحيح البخاري، تحقيق : محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، ط1، 1422هـ، متن مرتبط بشرحيه فتح الباري لابن رجب ولابن حجر، مع الكتاب شرح وتعليق د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة،

جامعة دمشق، كالتالي: رقم الحديث (والجزء والصفحة) في ط البغا، يليه تعليقه، ثم أطرافه،باب العلم قبل القول والعمل،(1 / 24)

(41) د. ركان الصفدي، ابن الرومي، الشاعر المجدد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، (ص : 49 – 56)

(42)إسماعيل حقي، الإستانبولي الحنفي الخلوتي(ت: 1127 هـ)، روح البيان، دار الفكر، بيروت، ط؟، د. ت، يُنظر القصة كاملة في(1 / 186) و(2 / 123)

(43)د. عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، الصفاة، الكويت، (ص : 119)

(44) سورة الرحمن (55 / 24)

(45)أحمد بن حنبل (ت : 241 هـ)،تحقيق : د. وصي الله محمد عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1403 – 1983، فضائل الصحابة، باب فضائل عثمان بن عفان رضي الله عنه، رقم الحديث (739) ،(1 / 458)

(46) السمرقندي (ت : 373 هـ)، بحر العلوم، [ترقيم الكتاب موافق للمطبوع، وهو ضمن خدمة مقارنة التفاسير]، (3 / 382)

(47) الثعلبي(ت: 427 هـ)، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، تحقيق: الإمام أبي محمد بن عاشور، مراجعة وتدقيق: الأستاذ نظير الساعدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1422، هـ - 2002 م، تفسير سورة الشورى: الآية (وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ)، (8 / 321)

(48) السيرافي (ت : بعد 330 هـ)، رحلة السيرافي، باب في البحر الذي بين بلاد الهند والسند، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1999 م، (ص : 23 – 24)

(49) ابن البكري (ت : 733 هـ) نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 1423 هـ، (8 / 120)

للاستزادة يُنظر في الكتب الأدبية والتاريخية الآتية :

- ابن جبير (ت : 614 هـ)، رحلة ابن جبير، ذكر مدينة عكه دمرها الله وأعادها، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (ص : 249)

- الصفدي (ت : 764 هـ)، الوافي بالوفيات، تحقيق : أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ- 2000م، (24 / 202)

- القلقشندي (ت : 821 هـ)، مآثر الإنافة في معالم الخلافة، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1985، (3 / 135)

- القلقشندي (ت : 821 هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، (10 / 123، 175) و(12 / 10)

- السيوطي (ت : 911 هـ)، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، ط1، 1387 هـ - 1967 م، (2 / 109)

(50) يُنظر (ص : 103)، مجموعة من المؤلفين، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني نقلاً عن كتاب (s / z) عيون المقالات، ط2، د. ت،

(51)عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه ،2007، (ص : 198)

(52) السيوطي (ت : 911 هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1394هـ/ 1974 م، (1 / 386)

(53) سورة التوبة (9 / 41)

(54) سورة النور (24 / 58)

(55) مقاتل بن سليمان (ت : 150 هـ)، تفسير مقاتل بن سليمان، تحقيق : عبد الله محمود شحاته، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 1423 هـ، (3 / 207)

(56) سورة الأعراف (7 / 22)

(57) يُنظر مادة (سوء)

ابن منظور (ت : 711 هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414 هـ

(58) عصام واصل، التناص التراثي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، (ص : 95)

(59) أبو داود الأزدي السِّجِسْتاني (ت : 275 هـ)، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، متن مرتبط بشرحه عون المعبود وحاشية ابن القيم باب الاستئذان في العورات الثلاث، رقم الحديث (5192)، (4 / 349)

(60) معمر بن عمرو راشد الأزدي (ت : 153هـ) ،الجامع (منشور كملحق بمصنف عبد الرزاق)، تحقيق : حبيب الرحمن الأعظمي، المجلس العلمي بباكستان، وتوزيع المكتب الإسلامي ببيروت، ط2، 1403 هـ، رقم الحديث (19419)، (10 / 379)

(61) د. عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، 2005، (ص : 218)

(62) يُنظر السابق (ص : 216 - 217)

(63) قال المرزباني عن ابن الرومي : " لا أعلم أنه مدح أحداً من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وكان سبباً لوفاته."

معجم الشعراء العرب، تم جمعه من موقع الموسوعة الشعرية، (1 / 75)

(64) د. ركان الصفدي، ابن الرومي، الشاعر المجدد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2012، (ص : 70)

(65) يُنظر السابق (ص : 51)

(66) أحمد بن حنبل، (ت : 241هـ)، مسند الإمام أحمد، تحقيق : شعيب الأرنؤوط – عادل مرشد، وآخرون، إشراف: د عبد الله ابن عبد المحسن التركي ،مؤسسة الرسالة، ط1، 1421 هـ - 2001 م، رقم الحديث (12126)، يُنظر(19 / 178)

حدود الشعرية والتناص السردي في رواية "أليس في بلاد العجائب" لـ: لويس كارول.

The limits of Poetry and Narrative Contextualization in the Novel "Alice in Wonderland" by: Lewis Carroll.

أ.موســى سنوســي
جامعة أبو القاسم سعد الله – الجزائر02
كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية.
Moussasenouci19000@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/19	تاريخ القبول: 2019/05/16	تاريخ النشر: 2019/07/15



حقيقة إنّه لأمرٌ محيّر أن لا يسائل المرءُ نفسه عمّا يقرأ ؛ فيقول مثلا: هل نتلقى صورًا في الأدب؟ أم أننا نقرأ أدبا يخلو من الصّور ؟ وهل يمكن أن يوجد أدب لا صور فيه؟ كيف اغتدت الصورة مفهومًا أُسّيًّا ذا مكانة ينعدم بانعدامها الأدب ذاته؟ والمسألة من كلّ هاته الاستفهامات المتظافرة هي: كيف السبيل لجعل ثنائيّة: الباث / المتلقي أكثر حواريّة؟؟ تلكم هي بعض حدود هذه المساءلة التي تسعى هذه الدراسة للإجابة عنها ؛ وقد تبنّت آلية "**التقريب الشّعري**" مفتاحا تنشد به غايتها. كما تُموضع الدراسة بعض **علاقات التناص**؛ لاستكمال رصدها لتعالقات الداخل النصّي مع الخارج النصّي في النموذج السّردي قيد الدراسة.

الكلمات المفاتيح: أدب الطفولة؛ شعرية؛ تناص سردي.

Abstract:

In fact, it is puzzling that one doesn't ask himself what he is reading; he says, for example: Do we receive images in literature? Or read literature without images? Can there be a literature without images? How has the literary image been a significant concept, literature will cease to exist in its absence? The matter behind all these questions is: how to make the dichotomy of sender \ receiver more conversational? These are some of the limits this study seeks to answer. The mechanism of "poetic approximation" has been adopted as a key tool to achieve the goal of the study.

The study also places some relations of contextualization to complement its monitoring of the internal and external narrative interactions in the narrative model under study.

Key words: Childhood Literature, Poetic, Narrative Contextualization.



تصدير:

ما من خطاب أدبي ، أو مقول ملفوظي ، أو حتى رسالة قولية ؛ إلا وهي محكومة بحتمية السيرورة الحثيثة من باثٍّ صوب متلقٍ ؛ وتلك " معادلة سرمديّة " في أعراف التحاور والتعارف التواصلي بشكل عام.إلا أن هذه المعادلة الديناميكيّة لا تنوء بأحمال عبئها ما لم تتكامل الوظيفة التّشاركية بين كلّ أطرافها بمنطق الإنصاف والاعتدال في **حِمى لغة أدبيّة تضمينيّة إلى أكبر حدّ ممكن**[1].كيف يكون للأدب وظيفة ؟ أو بالأحرى: ما وظيفة الأدب؟ وإن سؤال الوظيفة ههنا سيقودنا حتمًا إلى الوقوع في شرَك الاستفهام الخالد الذي سبقتنا إليه الفلسفة الإغريقيّة ؛ وهو: ما الأدب؟ سؤال مؤشكلٌ حثّ به أرسطوطاليس Aristote lis/ المعلم الأوّل منذ القرن الرابع قبل الميلاد جمهرة النقاد إلى الاشتغال على أبعاده، ولقد طفقت عجلة النقد على الاستدارة بلا كلل أو ملل، حتى أدركت مطالع العصر الحديث؛إذ أعاد الوجودي " جان بول سارتر Jean-Paul Sartre" السؤال ذاته ، وبذات الصّياغة أيضًا ؛ من خلال موجزه النقدي الذي حمل عنوان:" **ما الأدب؟** "، وبافتكار الموضوعة النقدية الحاملة لعتبة:" **شعرية الصّورة والتناص السردي في أدب الأطفال من خلال نص الويس كارول:" أليس في بلاد العجائب** "؛التي لا تعدّ إلا غيضًا من فيض لذاك الاستفهام الكبير. ومن وراء تلك العتبة الهامّة؛ يمكننا التّساؤل مع "أليس "؛ التي شاهدت أختها تقرأ كتابًا لا حضور للصورة فيه: " وما الفائدة من كتابٍ لا صُور فيه ولا حوارات؟ "[2]

أوّلا: جغرافيا أدب الأطفال:

قدرتنا على تحصيل العلوم والمعارف من أنعُم الله سبحانه وتعالى علينا؛ والعِلم من تلك المعارف التي حازت صفة الإطلاقيّة والشّمول. ولهذه الطّبيعة كان لزامًا علينا الاستفهام عن كيفيّات أكثر نجاعة، وأنماط أبلغ إحكاما؛ بغية توصيلها إلى القارئ/ المتلقّي.

فئة الأطفال ؛ وبما أنّها العتبة المحوريّة التي نتوجّه إليها ، وعنها بالخطاب. فعلينا – إذًا – تسطيرُ جغرافيّا أوّلية تُصوّبُ منظارها قبل كلّ شيء إلى الكتابة للأطفال ، قبل الكتابة عنهم.

ولأجل ذلك اقتضت " **جغرافيا الأطفال الأدبيّة** " هذه ، أن تتقوّم على مهادٍ أساس يحتمل هاته الأركان*:

01-**مادة الكتاب:** فترومُ الغاية عندئذ من هذا الكتاب المقدّم لفئة الأطفال التأثير الفنّي، قبل الغاية المعرفيّة التي يحتويها. وتأسيسًا عليه ؛ فليس كلّ كاتب يمتلك سحر الكتابة في رحاب أدب الأطفال. وإذن؛ فهو مجال مخصوص ، تصاغ الكتابة فيه وفق أمور خاصّة كذلك. ومنها:

- قصصيّة الأسلوب.
- سهولة اللغة.
- وجود صور ، وحوارات مباشرة.
- تغليب أسلوب الطّرافة في الكتابة على أسلوب الجدّية.
- الحفاظ على الرّسالة السّاميّة للكتاب ؛ التي تحمل الأطفال على روح التحدّي والعناد والمغامرة ، بدل الخنوع والانصيّاع والارتباك.

02-**القارئ الطفل / الطفل القارئ:** ليس بالإمكان احتكار الكتاب عند القراءة من قبل طائفة معيّنة ؛ بيد أنّ ما يجب كونُه بإلزاميّة هنا: هو نسبة التأثير؛ التي لابدّ وأن يتركها الكتاب في الطفل، والطفل قبل أيٍّ كان من جمهور القرّاء بعامّة.

03-**العلاقة البينيّة:** وتنعقد أواصرها بين القارئ الطّفل والكاتب للطّفل ؛ ولعلّ سرّ تقديم القارئ ههنا ؛ كان لاعتبارين:

- أن الكاتب يخضع – لا محالة – لسلطة فعل القراءة ؛ فلئن كان يكتب أوّلا ، فإنّ فعل القراءة الاستشرافي هو الذي يقوده
- الطّفل القارئ ؛ وهو الآخر ينطلق في القراءة ابتداءً من المستوى السطحي للخطاب؛ فإذا توارى هذا القارئ خلف طبقات الكتابة؛ انقرأ ، وأضحى بإمكانه كتابة " أدب طفولي "، لكنّها –كما نعتقد – غاية بعيدة المنال ، ونادرة الحدوث.

ثانيًا: شعرية الصّورة في خطاب الرّواية:

ما دامت العلة الفاعليّة من وراء وجود هذه الدراسة ؛ هي مبعث الشّعرية التي تتناسلها المقاطع السرديّة بشكل طافح داخل جسد الرّواية. ومادام مفعولها يتطلع بإلماعاته إلى الأفق القرائي؛ الذي

تبتغي به الدراسة تضييق بوتقة الحوار بين: الباثّ والمتلقي.فإنّنا سنحاول ملاحقة ماء هذه الشّعرية عبر تجاويف الخطاب.لكنّنا نرتسمه عبر وترين رئيسين:

01- وترُ الامتاع:

لقد ساد الاعتقاد في أعراف المناظير النقدية المعاصرة أنّ السّرد أضحى لُعبة زمنيّة؛ وهو ما يؤول بنا إلى القول مع جماهير غفيرة من النقاد- عرب كانوا أم غربيين- بأنّ أجلى حالات الاستباق وأرهف حالات الاسترجاع ، ماهي – في الحقيقة – إلا تجسيدًا لهذه اللّعبة. وتأسيسًا على ذلك يفصح الفعل القرائي لأبرز المشاهد السّرديّة عن فسيفساء خيَالانيّة تترجمُ المتخيّل الرّوائي ، وتحيكُ أمشاجه، أو تحاكي به واقع العوامل السّرديّة الحالم.و لئن كان ذلك كذلك ؛ فإنّ قارئ هذه الرّواية سيُلفي – بلا موّاربة – عروضًا بانورامية باهرة، إلا أنّها مشاهد صدّقها صفاء الفطرة ، ورقّة الفكرة ، ونقاء السّريرة معًا، .لطفلة كان اسمها: "أليس". وكلّ ذلك من الجمال.ألَمْ ترَ إلى قول القائل:« الجمال اتّزانٌ في الفطرة الإنسانيّة ،و انسجامٌ مع نواميس الكون »[3]

إنّ جانب "**التّخييل**" ؛ وهو مناطُ الشّعرية ههنا ، يعدُّ في سيّاق أدب الأطفال: الهدف الأسمى ، والمرمى الأرقى، لخيالات بريئة تفضي بها أنفس ملائكيّة ذوات أرواح طاهرة. وهي من روح "أليس " غير بعيدة؛ ولأجل ذلك كان "**الجمالي**": « طريقٌ لتصعيد الصّوّر المختلفة إلى أرقى مستوياتها عند الطّفل.»[4]

وبِتيْنكَ البانوراما المحكومة بخيال الأحلام الرّهيفة في حيّاكتها ، البسيطة في لغتها ، المحكَمة في أسلبتها ، وكذا المثيرة في أشواق عرضها المقدّم إلى قارئ بسيط هو الآخر؛ قارئ طفل / طفلٌ قارئ، ناهيك ، عن قارئ جاد/كُفء/ مُحترف. ومن هاته العتبة التّمييزيّة يأتي الحديث عن:" **لُغة اللغة** "؛أي: لغة داخل لغة ؛ فنُميّزُ – حينذاك – ثلاثة أزياء يُقدَّمُ بها أيُّ مشهدٍ سردي:

01- كتابة الصّوَر: وهي المعتمدة على الشّرائح الفوتوغرافيّة المقحمة في حرَم الخطاب السّردي.

02-كتابة الكتابة: وهي المقتصرة على لغة الحروف؛ سواء كانت حروف مبنى، أو حروف معنى.

03-الكتابة الجامعة: وهي التي تزاوجُ في سردها بين لغة الحرف ولغة الصّورة الفوتوغرافيّة معًا؛ وتلك هي حال روايتنا هذه.إذ تتكاتف في تجاويفها المقاطع السّرديّة المشفّرة بطاقتها الخياليّة الرّهيبة ، والشّرائح الفوتوغرافية المعبّرة حينا، والمفسّرة حينا آخر ، لتلك المقاطع ذاتها.

وعلى غرار هذا التمييز الثلاثي؛ فإنّنا نرى أنّ هذه الرّواية – قيد الدّراسة – بانتمائها إلى هذا الزّي الثالث، ووفق منطق هذه الأسلبة السّردية المؤثّثة لخطابها، نراها رواية أوفى حظًّا من غيرها ، وأغزرَ انثيّالا شعريًّا؛ بحكم هذه اللغة المزاوجة بين جارحة اللسان ، وجارحة العين ، في الآن نفسها. وبذا سيكون لها- حتما واجبًا – أكبر التأثير ، وأعظم التثوير ، على ، ولـ..ذائقة القراء الأطفال على أقلّ تقدير.

02- **وتر الانتفاع:**

ما الغاية ممّا نكتب ؟ وهل يوجد أدب لغاية جمالية محضة؟

ذانك سؤالان وجيهان يصوّبان منظار العدسة النّقديّة نحو التّمييز الصّارم بين "**فنيّة اللغة** " و" **لغة العلم الدّقيقة** "؛ فنقول في كلمة وجيزة: إنّه لا يمكن – على سبيل الحقيقة – الفصل بينهما، وإن جاز ذلك صوريًّا؛بأن قيل: فنيّة اللغة تتلوّى حول نفسها، وتسائل ذاتها ، وهي لأجل ذلك ، تُفعّل ميكانيزماتها النّسقيّة ، وتُجدّد ترسانتها الفنيّة ؛ فتُراهن – حينذاك – العصر ، وتعاصر الرّاهن بأسلبة ناجعة ؛ تُجيبُ بها عن سؤال " **الجمالي** " في الأدب.

على غرار ذلك؛ تتوجّه "صرامة اللغة العلميّة" إلى الاعتصام بريّاضة العلوم الحقّة وإحصاءاتها اليقينيّة ؛ وهي بذلك تؤسّس لميثوس عالِم Mythos لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؛ إذ لا يقبل الخلخلة ، ولا أيَّ مغامرة ارتجاجيّة تهزُّ كيانه البِدهي. وإذن؛ فعند التّحليل الأخير؛ تكون لغة العلم – بمنطقها الرّصين – باحثة عن يقين الإجابة لـ: " **البراجماتي الثقافي المسؤول** " في الأدب.

وبفعل ارتجاعي إلى تلك الثّنائيّة العتيقة الجامعة بين: الامتاع والانتفاع في الأدب ؛ والتي أوجزها الفيلسوف الإغريقي" هوراس Horace "، في معرض حديثه عن " الشّعر "بقوله: « الشّعر

جميلٌ ومفيد »[5] يكون من اليسير علينا تسجيل ثنائيّة على طرفي نقيض: **الفن لعبٌ ولهو ≠ الفن جدٌّ وعمل**. فكيف نتجاوز هذا التناقض الصّارخ؟

وسعيًا منّا إلى فكّ ذاك الطّسين الغريب؛ إذا جاز لنا الاحتكام إلى فعل المعاقلة العادل؛ فإنّه يمكنّنا من فكّ شفرة ذلك التّناقض بكلّ عواهنه. فلئن كان لنا أن نعيد الصّيّاغة السابقة بالقول: **الفنّ يلذّ ويُعلّم معًا**؛ فإنّنا نُسائل أنفسنا: الفنّ يلذّ مَن..؟ ويعلّمُ مَن..؟..، وههنا نتبيّن الحلْقة الخفيّة ؛ وهي: **طبيعة القارئ**..؛ فلِمَن نكتب يا تُرى ؟؟

وبما أنّ طبيعة قارئنا – حسب عوالم هاته الرّواية – تحكمها براءة طفوليّة ، وملائكيّة الأحلام ، وعذوبة الشّعور؛فهي براءة أطفال– في النهاية – هُم « لا يُحبّون الكتب الضّخمة ولا الخفيفة الصّغيرة المختصرة. وتشكّلُ الصُّور جانبًا هامًّا من جاذبيّة الكتاب. »[6]و تلك في اعتقادنا روحٌ في أحوج ما تكون إلى الامتاع بقدر حاجتها إلى الانتفاع أيضًا . وهنا فقط تزيلُ اللذّة لثامها عن محض تَعلُّمٍ ، وخالص معرفةٍ. وتأسيسًا على هذا ؛ لا يبرزّ أيُّ عمل فنّي وجوده بنجاحٍ وافٍ، إلا إذا اندمجت فيه الشّعريّة السّاحرة مع التّعلُّميّة المجرّدة. وطبقًا لهذا الاعتبار لا ينبغي أن يُحلِّل العرفُ النّقدي قضيّتا: الامتاع والانتفاع في الأدب بعامّة ، والسّرد بخاصّة ، فيما يتعلّق بأعمار الطفولة ، خلافًا لهذا الإجراء.

ثالثا: لغة الصّورة وديمقراطيّة المعرفة:

لقد سادت أرجاء المعمورة منذ انفجار التّصنيع في عصر الآلة الرّاهن، روح حواريّة تسوسُها لغة لا تقلّ رهابة عن شبح الاستغوال في عصرٍ لا يعرف الوقوف عند حدّ الأسطورة القديمة وحسب ، بل لقد هيمنت عليه آلهة من نوع جديد ؛ إنّه "عصر المعلوماتيّة وثقافة الصّورة "بامتيّاز.

إذا كان « الأصل في الكلام هو الحوار ، والأصل في الحوار هو الاختلاف.»[7] ؛ فإنّنا نترجم ههنا ذاك الحوار بلغةٍ كونيّة تتقوّم في أساساتها على" **الصّورة الفوتوغرافيّة** "؛ تلك الصّورة التي تحاور دون كلام ، وترأب الشقوق والتجاويف ؛ سريًا إلى ترسيخ ثقافة الحوار المختلف، لا خلافات الحوار العقيمة.

هناك – حسب الاعتقاد الشامل – صلة قرابة منعقدة بين كلّ الحقول العلمية والمعارف المختلفة ؛ لأنّ الكون بات مدينة افتراضيّة جدّ صغيرة على صفحة جهاز الحاسوب

kompiotre.إلا أنّ جمهور الأدباء إلى عهد غير بعيد لم يكونوا يتكئون ببصائر نافذة على فضاءات حواسيبهم ؛ فتغدو عندهم كأنّها تتهاوى بصواعق رهيبة ؛ لا يمكن وسمُها إلا بـ:" التّكنوفوبيا " أو " رِهاب التكنولوجيا "**

على خلاف هذه النّظرة السّقيمة التي استعرضناها ههنا ، والتي آلت إليها ثقافة الصّورة المتوسّلة بآليات الإعلام الآلي المعاصرة. على النقيض من ذلك يجهد الأسباط من جيل الأدباء الشّباب على الانكفاء الكلّي والرّهيب على هاته الحواسيب الإعلاميّة.

نقول ذلك، في وقتٍ ، حظيّت فيه هذه الأجهزة المتطوّرة بكبير عناية واهتمام ؛ حتّى لقد تدحرج الإنسان/ الأديب المعاصر ؛ وهو المعني الأوّل بالبحث العلمي، إلى مراتب ثانويّة دون مستوى هذه الآلة العاقلة/ العالِمة. ولشيوع هذا المنطق دلائل عديدة ؛ وجامعها أنّ وسيط " **الأنترنت Internet**" أضحى « كائنًا بحدّ ذاته. »[8]

ولعلّنا نصيب ، ولا نجانب الصّواب بالقول أن من أنسب الطّرق التي تيسّر لحوارية المعرقة وديمقراطيتها في غضون ركام هذه المعارف المتاخم لهذا الحراك التّكنوفوبي الهائل. أن يُجامع الباحث بكفاءة أكاديميّة ذات تخطيط مسبق الإحكام بين لغة الصّورة الفوتوغرافيّة وأسلبةٍ لغوية خاصّة، في منتج إبداعيّ واحد؛ والقصد من ذلك ما جاء بتعبير مارتن هايدغر: « أن يُترك للعمل الفنّي قيّامهُ في ذاته على نحوٍ محض »[9] وتلك هي حال هاته الرّواية لـمؤلفها: " **الويس كارول** ".

رابعا: حوار الدّاخل / الخارج النّصّي في خطاب الرّواية:

يمكننا رصد محطّات هذا الحوار المكين فيما بين "**الدّاخل**" و"**الخارج** " النّصّيان ، من خلال علاقات التّناصّ الحاملة / القائمة على أمشاج رحِميّة فيما بينها؛ وهي — كما قضاها العُرف الجوناتي – : التّناصيّة Intertextualité ، الملحق النّصي Paratexte ، التّعالي النّصّي Métatextualité ، الاتّساعية النّصيّة Hyper textualité ، الجامعيّة النّصيّة Architextualité.[10]

التّناصّية Intertextualité:

إنّنا نرتهن ههنا إلى تقنيّة " **الاستقراء** " ، من جديد ، للوقوف على بعض المواضع التي سجّلت فيها هذه العلاقة حضورها بقوة؛ وهي تبرز كما يلي:

❖ قدّم الرّاوي تبريرًا لعدم تسرّع " أليس " ، أو تردُّدها في تجرّع ما بتلك القارورة التي صادفتها أمامها: « ..؛ لأنّها قرأت العديد من القصص الممتعة تحكي عن أطفال تعرّضوا للحرق أو التهمتهم وحوشٌ ضاريّة ، أو كانوا ضحايا مغامرات أخرى مزعجة ،.. على سبيل المثال، السّيخ الملتهب والذي يُحرّك به الجمر يحرقك إذا أمسكتهُ بيدك طويلا ،..»[11] وقالت "أليس " مخاطبة ذاتها الثانيّة – بعد أن صارت شخصين على سبيل التخيّل– : « لنَر قليلا: أربعة في خمسة تساوي إثني عشر ، أربعة في ستّة تساوي ثلاثة عشر ، ..لكن جدول الضّرب لا يثبتُ شيئًا. لنُراجع الجغرافيا. لندن هي عاصمة باريس ، وباريس هي عاصمة روما ،...»[12] ويظهر في هذا التّدليل ذاك التّعالُق النّصانياتي فيما بين الرّصيد المعرفي ومحدوديته عند "أليس" بالنّظر إلى الرّوافد التي تتحدّث عنها؛ وهي:" رافد الرّياضيّات " و" رافد الجغرافيا". ومُفاده: إقرار الشّرخ الكبير الذي أصاب ذات الشّخصية السّاردة؛ فشطرها نصفين: أنا وآخر.

❖ حكاية "**أليس**" مع "**الأرنب**" وصديقه"**بيل** " في بيته الذي يشبه القبو لضيقه؛ تتناصّ وفق هذه العلاقة ذاتها مع حكاية " **الصّيّاد والعفريت**"حسب ما ذكره كتاب " **ألف ليلة وليلة** "[13]– من الليلة الثالثة إلى الليلة السابعة – وهنا تبدو لنا ذات سرديّة تحاور على مستوى راقٍ نصًّا تراثيا عريق يجمع بين عالَم الإنس ، وعالَم الجنّ؛ بما يثيرُ روح المغامرة ويسرّح طاقة الخيال في الخطاب.

❖ كما يمكنُنا لحظُ هاته العلاقة من تعالقات النّصوص كذلك؛ من خلال إيلاء العناية لوشائج اللّحمة المنعقدة بين شرائح الصّور التي تناثرت عبر شريط أحداث هذه الرّواية ، وبعض قصص" ابن المقفّع " التي تتضام بين حدّي كتابه:" **كليلة ودمنة** " بخاصّة. وهاك أمثلة لذلك:

- قصّة: " مثلُ الأرنب والأسد ؛
- و قصّة : مثلُ الفيلة ورسولُ الأرانب ؛
- و قصّة : مثلُ النّاسك والفأرة المحوّلة جاريّة.. »[14]

الملحق النّصّي **Paratexte** :

وقد نوجز مع أحد الباحثين في تعريف وجيز لهذه العلاقة التّناصيّة؛ فنقول بأنّها: « منجمٌ من الأسئلة بلا أجوبة »[15] من هاته العتبة نستطيع ضبط بعض مواطن تلك الأسئلة المتهاطلة على أوّل متلقّ للنّص ؛ وهو –كما نعلم –كاتبُه طبعًا:

- **غلاف الكتاب / الرّواية**: طقسٌ غريب تتخلّله أشجارٌ عجيبة ، نباتُ فطريّاتٍ تعلو قاماته قدّ البشر ، كائنات حيوانيّة غريبة..دودة، أرنب أبيض ذو عينين حمراوين ، ..وورود تزيّن ربوة الأرض الخضراء..؛ صِدقًا: إنّها تثيرُ الإعجاب؛ فكانت على قدر مُسمّاها: " **بلاد العجائب** "
- **عنوان الرّواية:**
- **العناوين الفرعيّة والشّرائح الفوتوغرافيّة*****:

ثمّ لقد أحسن مؤلّف الرّواية؛ إذ اصطفى دالا حاملا لِلُبِّ التّعجب والمغامرة ؛ إذ إنّ " أليس" اسمٌ لا يقبل التّجنيس.فلقد كان على قدر الوظيفة المنوطة به في الخطاب السّردي ، فلا هو مُذكر ، ولا هو مؤنّث.

" أليس في بلاد العجائب "؛ وقد صيغَ بالصّبغ الأحمر؛ وهي دلالة استباقيّة ، تُنبئُ بكلّ ما لا يمكن تبريرُه من لدُن " أليس " ؛ وهو لذلك محلّ العجب عبر سائر رحلتها المغامراتيّة، والحالمة معًا. ثمّ لقد أحسن مؤلّف الرّواية؛ إذ اصطفى دالا حاملا لِلُبِّ التّعجب والمغامرة ؛ إذ إنّ " أليس" اسمٌ لا يقبل التّجنيس.فلقد كان على قدر الوظيفة المنوطة به في الخطاب السّردي ، فلا هو مُذكر ، ولا هو مؤنّث.

- **العناوين الفرعيّة والشّرائح الفوتوغرافيّة******: ولقد تكفّلنا بتعدادها على هذا النّحو:

الفصل	العنـــــــوان الفرعـــــــــي	الصـفحـة
01	السقوط في جحر الأرنب	05
02	بركة الدّموع	15
03	سباق جماعي محموم وقصة طويلة	27
04	الأرنب يستخدم بيل الصّغير	37
05	نصائح دودة القز	49
06	خنزير وفلفل	61

07	شاي عند المجانين	73
08	ملعب الكروكيت الخاص بالملكة	85
09	حكاية السّلحفاة المتوهّمة	97
10	رقصة السّلطعون الرّباعيّة	109
11	من سرق الفطائر ؟	121
12	شهادة أليس	131

التّعليق01: قد يقول سائل: وما فائدة إعادة هذه الفهرسة الخاصّة بمحتوى الرّواية هنا؟ فيكون الرّد حينذاك: أنّ لغة الشّرح والتّفسير تقتضي حضور بعض التّفاصيل الخطابيّة ؛ ولاسيّما إن كانت بمثابة رؤوس لا يفكّك الخطاب إلا بقرعها ببعضها، أو بما يوازيها؛ ابتغاء الانتهاء بالتّحليل إلى مقتضاه. ولقد نزيد على هذا استيضاحا أوفى للمطلوب ، لكن هذه المرّة من طريق:" **الصّورة الفوتوغرافيّة** " ؛ من خلال الجدول التالي:

الفصل	عدد الصّور	محتواها العام	الصّفحة
01	صورتان	أرنب أمام جحره + أليس تحمل قارورة صغيرة.	11+05
02	صورة واحدة	أليس واقفة بحجمٍ زائد على المعتاد	18
03	صورة واحدة	كوكبة من الحيوانات تتوسطهم أليس جالسة مع فأر.	27
04	صورة واحدة	أليس متّكئة بانكماشٍ في بيت صغير	37
05	صورة واحدة	دودة القز تتعالى على أليس فوق نبات فطرٍ كبير	49
06	صورة واحدة	أليس في مطبخ مع مخلوقات غريبة	61
07	صورة واحدة	أليس تتأهّب لحوار المجانين	73
08	صورتان	أليس تحمل نحّامها الصّغير+ أليس بحضرة موكب الملكة.	90+85
09	صورتان	أليس وقط الشّيشاير +أليس وحكاية السلحفاة	100+97
10	صورة واحدة	رقصة السلطعون	109

11	صورة واحدة	الأرنب يحمل مزمارًا ويهتف: من سرق الفطائر؟	121
12	صورتان	أليس وكلمة الفصل+ أليس بين أوراق متناثرة	138+131

التّعليق02:

ما يجب أن يُطلب من قراءة فاحصة لهذين الجدولين هو: أنّ علاقة **الملحق النّصي** قد أبانت فعلا عن عميق القرابةِ ، وآكد التلاحُمات بين خطاب الصّورة ولغة السّرد المبنيّة بالحروف اللسانيّة.

وهنا لا يسعنا إلا أن نؤطّر لقراءة هذا المتن الرّوائي – استشرافيًّا- وفق هذه المحاور:

- خطاب الصّورة: وهو يمنحنا ما يتركه النّص في القارئ؛ من خلال فعل " **السّميأة**"[16] القرائي.
- تحليل خطاب المقاطع السّردية: ولعلّ العناية بتعالقاتها ببعضها من أنجع المفاتيح لسبر أغوار الخطاب.
- الجمع بين تّحليل الصّورة وتحليل سائر المتن الحكائي.

التّعالي النّصّي Métatextualité:

ليس ممّا يُنافي المنطق السّوي؛ أن نزعم أن مُحاولة تفهُّم خطاب هذه الرّواية لا تتمُّ – في ضوء هذه العلاقة التّناصيّة – إلا باعتمادها كتأسيس نقديٍّ لأيّ حكي/ سرد ، موّجه إلى فئة الأطفال من القرّاء ، وهو خالٍ من لغة الصّورة. وهذا من باب القول أن الكلام بالصّور من أبلغ التّعابير. وعليه فأيّما خطاب يعمل على تغييب الصّور ، سيكون- بعين الطفل/ القارئ - مدعاة للاستنفار، بدل الإعجاب. ولقد كفانا صاحب هذه الرّواية هذا الشّر المريب ؛ فكانت روايته زيّادة على الامتاعيّة ، نِعْمَ المجيب على تساؤلنا الذي يكبرُ معنا: بأيّ وسيلةٍ سرديّة نستهوى القارئ أكثر..؟ !

الاتّساعية النّصيّة Hyper textualité :

وتتعيّن حدود هذه العلاقة بين شيئين اثنين؛ يفضي بهما خطاب الرّواية ككُلّ:

- **حلمُ الطّفلة " أليس "**: ويمكن وسمُه بـ:" **حلم بلاد العجائب**" ؛ ولقد دار هذا الحلم بمخيّلة "أليس" المستلقيّة بالمنحدر على رُكبتيْ أختها، كما صرّح الرّوائي بذلك في آخر فصل من الرّواية.[17]
- **سائر المتن الرّوائي**: ويُضبطُ بالمجال:[ص:05 ــــ140.]

وتتضح بين هاتين المحطّتين الوظيفة الخلاّقة التي يضطلع بها الكاتب والرّوائي " لويس كارول" ؛ فلا مندوحة آنذاك للفنّان في رحاب الفنّ العظيم ؛ لأنّه والقول لهايدغر: " يكادُ يكون معْبَرًا محطّما لذاته أثناء عمليّة الإبداع من أجل إنتاج العمل الفنّي."[17] ؛ لذا ألفينا الكاتب قد تحرّى لنفسه طريقة سحريّة لتنميّة هذا الوليد الصغير" **حلم أليس** " ، وجعله يتخلّقُ شيئًا فشيئًا عبر سيولانيّة عنكبوتيّة ؛ بإطالة أحباله وتمطيطها إلى آماد لا حدّ لها. وإن بدا لنا أنّ ذلك مستساغ ونقدر عليه ؛ فليس كلّ الرّوائيين بمُقتدرين

الجامعيّة النّصيّة Architextualité:

على صفحة الغلاف الأولى من الرّواية لا توجد أيّة إشارة أو إشعار **يُجنّسُ هذا العمل** ؛ ممّا يُضفي به أن يكون نموذجًا القراءات الانفتاحيّة ؛ أي كمثلٍ أعلى لتعدُّدٍ أجناسي؛ كأن نقرأه ككتاب أكاديمي ذات أبعاد نفسيّة ؛ يشرح بها الكاتب جوانب من حياة الطفولة، ويقدّم صورًا من خيالاتها وأحلامها البريئة.

وإذ نقول ذلك؛ يعود المترجم على صفحة الغلاف الأخيرة، ويكسر هذه المعادلة؛ لذا نقرأ ما كتب، وهذا نصّه: « تعتبرُ رواية " أليس في بلاد العجائب " مَعْلَمة من معالِم الأدب العالمي البارزة ، تستهوي الأطفال، كما الكبار ، جيلا بعد جيل.»[18]

وبناءً على هذه العلاقة التّناصّية الأخيرة؛ يظهر أن سبر تجاويف هذا العمل الخلاق ، وتفهُّمه رهينٌ بـ: " أفق التّوقّع "؛ الذي يُصوّب عين العدسة القارئة إزاء مباشرتها الحواريّة للنّص السّردي ، وفق منطق التّشارُك والمضايفة ، ووفقه يغدو فعلُ القراءة نسيجُ توليدٍ للدلالات لا ينضبُ أبدا.

- **حصيلة ختامية:**

- مثل هذه الأعمال الخالدة تؤسس – بلا مراء – لأُفق واعد ، نافح بسلانيّة حالمة في لغة السّرد.
- مثل هذه الأعمال تفعّل طاقة الخيال عند الطفل؛ فيتخيّل صوّرًا رآها ، ويتكلّم صُوّرًا ، ويفهم بالصّور، حتى قبل أن يتعلّم صور الكتابة.
- مثل هذه الأعمال بطبيعتها الانجذابيّة تجعل القارئ يتفرّسها؛ فنضع القراءة بين قوسين لصالح " **الانقرائيّة**"[19].
- مثلُ هذه الأعمال لا تموت؛ لأنّها أكبر من الموت ؛ وسحرُ القراءة وحده هو الذي يطيل أمدها بكُمُون الحياة الأبدي.

هوامش:

---

[1] ينظر: رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب ، تعريب: عادل سلامة ،دار المرّيخ للنشر ، المملكة العربية السّعودية – الرّياض ، د.ط ، 1992م، ص: 35.

[2] لويس كارول: أليس في بلاد العجائب ، تر: شكير نصر الدين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب ،ط$_1$ ،2012م ، ص 05.

* وهي تسمية تنتسب إلى الناقد الفرنسي:" جيرار جينات "؛ الذي أخذ على عاتقه فصل القول في مبحث التناص ولاسيّما في كتابه :" **أطراس** " Palimpsestes 1982.ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط$_1$ ، 2008م ، ص: 32.

** ينظر: عبد الفتّاح أبو معال: أدب الأطفال – دراسة وتطبيق ، المركز العربي للتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1988م، ص ص: 105- 107.

[3] محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط2 ،1996م ،ص: 146.

[4] محمد حسن بريغش: المرجع نفسه،ص: 150.

[5] رنيه وليك وآوستن وآرن: المرجع السابق، ص: 44.

[6] عبد الفتّاح أبو معال: المرجع السابق ، ص: 104.

[7] طه عبد الرّحمان: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي ،المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2006م ، ص: 27.

*** ينظر: أحمد فضل شبلول: أدباء الانترنت– أدباء المستقبل ، دار الوفاء لدُنيا الطباعة والنّشر ، الاسكندرية ، ط2 ، د.ت ، ص: 25.

[8] أحمد فضل شبلول: المرجع السابق، ص: 24.

[9] مارتن هايدغر : أصل العمل الفنّي ، تر: أبو العيد دودو ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، 2003م ، ص: 94.

[10] يُنظر محمد خير البقاعي: دراسات في النّص والتناصيّة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب– سوريا ، ط1 ، 1998م ، ص ص : 125- 130.

[11] لويس كارول: أليس في بلاد العجائب، ص ص: 10- 12.

[12] لويس كارول: أليس في بلاد العجائب، ص: 19.

[13] ينظر: ألف ليلة وليلة،حكايات ، تقديم: مزيان فرحاني ، موفم للنشر والتوزيع – الجزائر ، ج1 ، د.ط ،2005،ص ص: 15- 27.

[14] ينظر: بيدبا الفيلسوف: " كليلة ودمنة، تعريب: عبد الله بن المقفع ، دار تلانتيقيت للنشر– بجاية ، الجزائر ،د.ط، 2015م ، ص ص: 101 ، 190 ، 203.

[15] محمد خير البقاعي: المرجع السابق، ص: 128.

**** لقد رأينا أن أنسب طريقة للموازنة بين شقيّ هذا العنوان هو عرضه في جدولين ؛ بما اقتضاه خطاب الرّواية ، وهو ما سيساعد القارئ الكريم على رصد نقاط الالتقاء بين التعبير باللغة من طريق الحرف ، والتعبير بها من طريق الصّورة.

[16] ينظر : جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد ، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط2 ، 2010م، ص: 34.

[17] ينظر: الويس كارول: أليس في بلاد العجائب، ص: 140.

[18] مارتن هايدغر : المرجع السابق، ص: 95.

[19] ينظر الرواية: صفحة الغلاف الأخيرة .

[20] وقد سمّاها بهاته الصّفة الباحث:"حسن شحاتة "يُنظر كتابه: أدب الطّفل العربي دراسات وبحوث ،الدار المصريّة اللبنانيّة ، القاهرة ، ط2 ، 1994، ص: 94.

Revue Ichkalat ISSN:2335-1586 مجلة إشكالات في اللغة والأدب
رقم العدد التسلسلي 18 مجلد: 08 عدد: 3 السنة 2019

جملة النداء في ديوان البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي (التركيب والدلالة)

The call in the Divan of "Al-Barzakh and the knife" by Abdullah Hammadi (Structure and Meaning)

عبد الله باوني

جامعة العربي التبسي – تبسة (الجزائر)

baouni.dz12@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/10/11	تاريخ القبول: 2019/02/15	تاريخ النشر: 2019/07/15

مُلخص البحث

يهدف هذا البحث إلى إعادة دراسة بعض قضايا النداء مثل: طبيعة جملة النداء أهي إنشائية أم خبرية، ومكوناتها، وقضية إعراب المنادى وبنائه، وأنماط المنادى، والدلالات المستنبطة، وقضية فعل النداء المحذوف... في ضوء أبنية تركيبية شعرية معاصرة لعبد الله حمادي من خلال ديوانه البرزخ والسكين.

وبين يدي هذا البحث توجه الى أن النص الشعري المعاصر المتميز بجدة تراكيبه وتنوعها يمكن أن يسهم في ايجاد حلول لقضايا النداء أو على الأقل التوجيه الى الصائب منها مما سلف من دراسات.

الكلمات المفتاح: الجملة، النداء، الإنشاء، الخبر، الإعراب، البناء، المعاصر، النص، التركيب، الدلالة.

Abstract:

The present research studies some of the interpellation issues, such as the nature of the interpellation sentence between the creation and the predicate and its components, the issue of the vocative expression and its structure, the patterns of the vocative and the issue of the deleted interpellation action ... in the light of a contemporary poetic article by Abdullah Hammadi, throw his Diwan of “El-Barzekh and Assekkin”.

Between the hands of this research, a direction to the contemporary poetic text which had been distinguished by its structures and diversity can contribute to find solutions for the appeal issues or at least the guidance to the right ones from the previous studies.

Keywords: Sentence; The appeal; the construction; informing ; the expression; the building; the contemporary; the text; the composition; Significance



مقدمة:

حظي موضوع النداء وما يشتمل عليه من مباحث مثل: طبيعة جملة النداء وأقسام المنادى وأنماطه وما يمكن ان يرتبط بها من وظائف متعددة حسب التركيب الذي جاء على منواله

وما صاحبه من سياق، وقضية إعراب المنادى والعطف عليه ووصفه... اهتماما كبيرا من قبل الدارسين السابقين والمعاصرين.

وفي هذا الاطار تتنزل هذه الدراسة لتسهم ولو قليلا في توضيح جوانب من هذه المباحث مستندة الى نص شعري معاصر ثري بنماذج تركيبية متنوعة لموضوع النداء متمثلا في: ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي.

وقد وضعنا تبعا لذلك خطة جمعت بين جانبين نظري وتطبيقي، اشتمل الجانب النظري على تعريف لغوي واصطلاحي للنداء جمع بين آراء القدامى واللاحقين، واقسام النداء، مع خصائص اسلوب النداء ودلالته

اما الجانب التطبيقي فقد عالج فيه الباحث بعض القضايا التي ظلت محل بحث في موضوع النداء وذلك في ضوء تراكيب النداء الواردة في الديوان السالف وما صاحبها من دلالات خاصة، واخرى تقرب المسافة نحو الآراء الصائبة لمعالجة قضايا النداء، ولتحقيق أهداف تلك الخطة اتبعنا منهجا وصفيا تحليليا بما يتلاءم مع طبيعة هذا البحث.

أولا: بنية النداء ودلالته:

(**أولا–1**) **تعريف النداء:**

(**أولا–1–أ**) **لغة:** النداء مأخوذ من «ندى الصوت بمعنى بُعده، ومنه فلان ندي الصوت أي بعيده، أو مأخوذ من قولهم: ندي الصوت بمعنى حسن»[1]. والنداء: «الظهور والدعوة والصياح»[2]. «وندى الصوتُ بُعد مذهبه والنداء ممدود والدعاءُ أرفع الصوتِ وقد ناديته نداءً»[3]. «مصدر نادى مناداة ونداء الرجل: صاح به»[4].

(**أولا–1–ب**) **اصطلاحا:** وهو «تنبيه المنادى وطلب الإقبال منه بحرف من حروف النداء، أو أنه التصويت بالمنادى ليميل ويعطف على المنادى»[5].

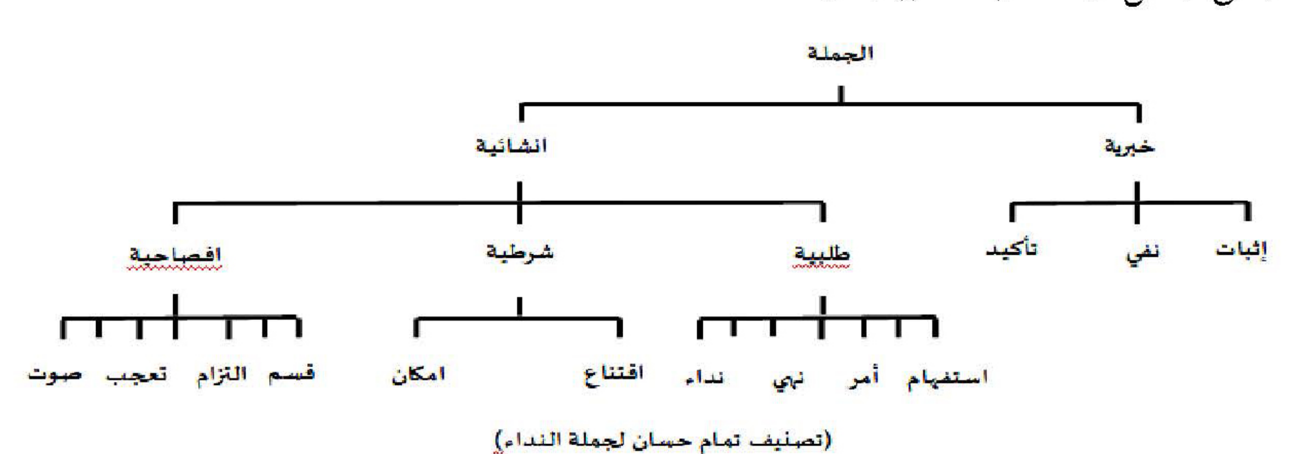
والنداء هو «الدعاء بـ(يا) أو إحدى أخواتها، أو هو: طلب الإقبال بإحدى أدوات النداء»[6]. وهو: «طلب الإقبال بالحرف (يا) وإخوته، وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلم كقوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ} [سورة المائدة، الآية 11]..»[7].

ويعرفه الدكتور "صالح بلعيد" (النداء) بأنه: «توجيه الدعوة للمخاطب، وتنبيهه للإصغاء، وموجه للعقلاء»[8].

أما "المهدي المخزومي" فيرى أن: «النداء تنبيه ولا شيء غيره»[9]. وفي موضع آخر يقول: «النداء: هو تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات»[10].

ويشير إلى أنه إذا كان القدماء قد اختلفوا في عامل نصب المنادى، فإن المحدثين قد اختلفوا في تسمية أسلوب النداء، «فقد سماه الدكتور عبد الرحمن أيوب "جملة غير إسنادية"، وسماه المستشرق برجبشتراسر "شبه جملة"»[11]. أما هو فيرى بأن «النداء حالة من حالات التنبيه، فهو مركب لفظي بمنزلة أسماء الأصوات يستخدم لإبلاغ المنادى حاجة»[12].

وذهب الدكتور "تمام حسان" إلى أنه: «من الجمل التي تعتمد على الأداة ومعناها»[13]. وصنفها ضمن الجمل الاستثنائية الطلبية:[14].



(تصنيف تمام حسان لجملة النداء)

(أولا-2) أقسام المنادى:

نال موضوع النداء عند جمهور النحاة العرب حظاً كبيراً من الدراسة، فقد عنوا بالبحث في جوانبه المختلفة في ضوء نظريتهم للغة العربية، فنجد "سيبويه" (180هـ) يفسح مجالا كبيراً لمناقشة موضوع النداء، فيعرض للأنماط والوظائف المتعلقة بها كالنداء الحقيقي ونداء الندبة ونداء الاستغاثة ونداء التعجب، ويعرض لأنماط المنادى، كنداء العلم، والنكرة المقصودة، والنكرة غير المقصودة، والمضاف، والشبيه بالمضاف، أو ما يصيب المنادى من ترخيم، مرزا في ذلك على علاقة الشكل بالعلامة الإعرابية التي هي محل الاهتمام...الخ، القضايا المتعلقة بالتركيب، وما يتعلق به كالعطف عليه أو الوصف أو التوكيد[15].

اتفق النحويون القدامى العرب والمعاصرون على تقسيم المنادى إلى خمسة أقسام وهي[16]:

- المنادى المفرد.
- المنادى النكرة المقصودة.
- المنادى النكرة غير المقصودة.
- المنادى المضاف.
- المنادى الشبيه بالمضاف.

(أولا-3) خصائص أسلوب النداء ودلالاته:

يرى النحاة أن لكلامنا أصلا يتسع فيه على صور مختلفة لاحقا تتشاكل أصله، فالإيجاب أصل لغيره من صور الكلام كالنفي والنهي والاستفهام، وقد ذهب سيبويه إلى أن "أول الكلام أبداً النداء إلا أن تدعه استغناء بإقبال المخاطب عليه فهو أول كلام لك به تعطف المكلم عليك"[17]. يقول الجرجاني "أو تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما أو متمنيا فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك"[18]. وذهبوا إلى أن الخبر أصل للإنشاء، يقول الخطيب المشقي (القزويني): "وإنما ابتدأ بأبحاث الخبر لكونه أعظم شأنا وأعم فائدة... ولكونه أصلا في الكلام لأن الإنشاء إنما يحصل عنه باشتقاق كالأمر والنهي أو نقل كعسى ونعم وبعت واشتريت أو زيادة كأداة الاستفهام أو التمني، وما أشبه ذلك"[19].

يتفق أغلب النحاة على أن النداء هو من الإنشاء الطلبي، يقول الفارابي: "... فإن النداء يقتضي (يطلب) به أولا من الذي نودي الإقبال بسمعه وذهنه على الذي ناداه منتظراً لما يخاطبه به بعد النداء"[20].

وكذلك يرى السكاكي أن في قولك: "يا زيد" طلب منك لإقباله عليك وكذلك فعل الخطيب القزويني، إلا أن الكاتبي جعل النداء من التنبيهات ولأنه يدل على الطلب دلالة أولية أي بالوضع[21].

إلا أن بعض النحاة المعاصرين رفضوا هذا التخريج معتبرين أن أغلب ما يذكره النحاة من أصول تعبيرية عربية مجرد افتراض محض لا غير، يقول الدكتور فاضل صالح السامرائي بعد أن شرح أدلتهُ التي خص بها تلك الفروض: "وأما ما يتعلق برأي سيبويه من أن أول الكلام النداء فهذا على افتراض أن الكلام كله قائم على مخاطبة شخص لآخر أو آخرين، ولاشك أنه ليس الكلام كله على هذا النحو، فإن هناك كلاما يخرج عن هذا النحو، فلا يصح فيه ما قال سيبويه وذلك نحو

قولك (الحمد لله رب العالمين)، و(سبحان ربي العظيم)...، وكقول مريم عليها السلام.. {يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا} [سورة مريم، الآية 23]، فهي تكلم نفسها ولا تخاطب أحداً[22].

(أولا-4) بعض القضايا التي يطرحها موضوع النداء:

(أولا-4-أ) تركيب النداء بين القدامى والمحدثين:

إن الناظر فيما يسمى بجملة النداء المكونة من الأداة والمنادى في مثل: "يا محمد" وجدناها غير مقصودة لذاتها، أي أن الفائدة لا تتم بها، وإنما تتم الفائدة بما سيأتي بعدها من كلام، وهو ما يسميه أستاذنا الدكتور محمد خان "جواب النداء أو المنادى به".

ومادامت الفائدة التي هي شرط الكلام لم تتحقق إلا بجواب النداء، كان لابد من ضمه إلى جملة النداء بوصفه جملة خاضعة غير مستقلة في تركيب النداء، وإن كانت مستقلة قبل أن تكون جوابا له، ويبدو لنا الأمر في تركيب النداء من هذه الناحية يشبه تركيب الشرط، فجملة جواب الشرط كانت أيضا مستقلة، فلما وظفت جواب للشرط أصحبت خاضعة غير مستقلة.

إن ما يسمى بجملة النداء ما هي إلا وسيلة من وسائل تنبيه المخاطب، ولابد من ضم جملة جواب النداء إليها ليكون الكلام تاماً[23].

وعلى الرغم من اقتناع المحدثين بأن النداء ليس جملة تقوم على الإسناد، كما يفهم من مصطلح الجملة، إلا أنه لا أحد منهم – في حدود علمنا – أعطى مصطلحا واضحا لأسلوب النداء، ولذلك سنحتفظ بمصطلح جملة النداء، ولكن لن نقصد بها التعبير المتكون من أداة النداء والمنادى فحسب، بل إننا سنوسعها أكثر من ذلك[24].

فالموقف الإبلاغي يتكون من أربعة عناصر هي:

– المنادي. – المنادى. – أداة النداء. – جوانب النداء.

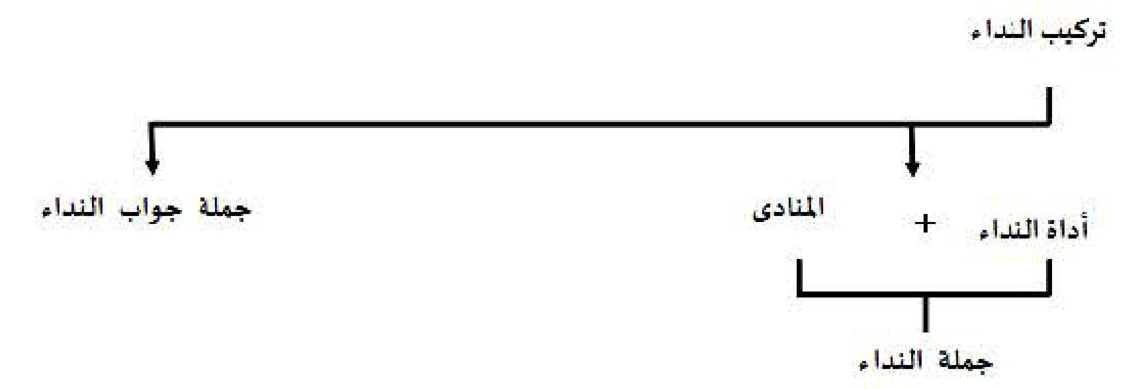
ومن المهم أن نلفت النظر إلى أن الخليل "لم يتكلف عاملا للمنادى، فقد كان يرى أن سبب نصف المنادى المضاف، والنكرة المقصودة هو طول الكلام، وشبه نصبهما بنصب "هو قبلك" و"هو بعدك" وشبه بناء المفرد، والنكرة المقصودة على ما يرفعان به ببناء "قبلُ" و"بعدُ"[25].

والمستحدثون أغلبهم استحسن هذا التعليل، وزاد المخزومي المهدي على قوله (الخليل) بتأثير آراء أستاذه إبراهيم مصطفى المتعلقة بعلامات الإعراب بأن: نصب المنادى المضاف، والشبيه بالمضاف، والنكرة غير المقصودة نصبت لما طال الكلام، لأن الفتحة أخف الحركات[26].

وعموما فإن بنية النداء تتألف من (أداة) و(اسم منادى)، وأدواتها هي: (ب) و(أي) و(آ) و(أيا) و(هيا) و(أ) و(وا). ولكل أداة من هذه موضع يحسن توظيفها فيه على حسب تقدير مسافة المنادى قربا أو بعدا، أما (المنادى) فهو الاسم الذي يطلب المنادي إقباله حقيقيا كان أم مجازيا، ويكون قريبا فينادى بالهمزة أو بعيدا فينادى ببقية الأدوات.

وهذان (العنصران في النداء) يظهران على مستوى (البنية السطحية)، أما إذا نظرنا إلى البنية العميقة (فجملة النداء) تتكون من الفعل (أدعو) الذي ناب حرف النداء (يا) وهو (المسند) والمسند إليه الفاعل وهو (أنا)، والمنادى في هذا التقدير يقع موضع المفعول به المنصوب لأنه نوع منه[27].

ويرى الباحث فضل عاطف أنه وحسب منهج خليل عمايرة فإنه يمكن تمثيل تركيب النداء، كما في المخطط الآتي:



(تركيب النداء عند خليل عمايرة)[1]

أما أشكال أسلوب النداء فيقصد بها "تلك الطرق والوسائل اللغوية التي تستخدمها اللغة العربية في مستواها الحديث للتعبير عن الاستدعاء، وطلب المخاطب من المخاطب أن يتنبه لمطلوب مخصوص سواء كان ذلك بالأدوات الموضوعة لهذا الغرض أو عن طريق حذفها واستبدالها بالموقف أو النغم الصوتي للتعبير عن حالة النداء، مع إمكانية تقدير المحذوف من البناء السطحي على مستوى البناء العميق، أو ما يسمى عند نحاتن بالتأويل والتقدير[28].

غير أن التركيز الأكبر في تراثنا النحوي يدور حول مكونات الشكل التركيبي وحركات الإعراب والبناء وعلاقة التابع للمنادى ومدى تلاؤم الموقع مع الحركة الإعرابية، أو تأثير اللاحق على السابق كما هو الحال في نداء الموصوف بابن...[29].

(أولا-4-ب) وصف المنادى المفرد:

من قضايا النداء الهامة التي عالجها الأستاذ شعبان صلاح في عبارة النداء "دخول حرف النداء على صفة دخلت مع ما قبلها في علاقات، ودخوله على الصفة المجردة في مثل قولنا: يا قاتل.

فالنحاة وضَعُوا (القاعدة) أولا، وهي أن (النداء من علامات الاسم)، وحين وجد بعضهم أن الوصف بعده يكون مرتبطا بضميمة مرفوعة مثلُ: يا حسن فعله، أو منصوبة مثل: يا طالعا جبلا، جعل النداء واحداً من الأشياء التي (يعتمد عليه الوصف ليتسنى له العمل)، لكن جمهور النحاة رفض أن (يُعتد) بالاعتماد على حرف النداء، إذ "المعتمد ما يقرب الوصف من الفعل، وحرف النداء لا يصلح لذلك لأنه مختص بالاسم لكونه من علاماته، فكيف يكون مقربا من الفعل[30].

لكن (العرب نطقوا هكذا) على الرغم من قواعد النحاة فكان لابد من ذلك التسويغ القائل باعتماد الوصف على موصوف محذوف؛ فيا ضارب زيداً تقديرها يا شخصا ضارب زيداً.

والذي أراه أن مثل هذا التركيب نودي فيه الوصف مع ضميمته ككل بعد أن نقل إلى معنى المفرد، واستعمال استعماله، إن (طالعا جبلا)، وأمثاله تركيب جملي استعمل استعمال الأسماء فنودي بعد أن نقل عن الجملة الوصفية إلى الاسمية وليس وصفا عاملا كما يقولون.

(ويؤنسني) في نظرتي هذه قول (السيوطي): "فإن قلت: كيف يكون قولنا، يا خيراً من زيدٍ، ويا ضاربا رجلا، معرفة وقد خرج بلفظ النكرة؟ قلت: فإن تعريفه يكون على وجهين: أحدهما أن تسمي بذلك رجلا فيصير قولك: يا خيراً من زيد، ويا ضاربا رجلا بمنزلة قولك: يا زيدا ويا عمرو ونحوها من الأسماء المختصة، والوجه الثاني: أن تقبل بندائك على رجل معين تخصه من جميع من بحضرتك، فيصير قولك: يا خيراً من زيدِ ويا ضاربا رجلا بمنزلة قولك: يا رجل لمن تقبل عليه[31].

هذا إذا دخل حرف النداء على صفة دخلت مع ما بعدها في علاقات، أما دخوله على الصفة المجردة عن ضمائمها في مثل قولنا: يا قاتل، فلأن الصفة قد قربت هنا من دائرة الأسماء وإن لم تدخلها لأن المنادى هنا تعرف بالنداء ومن ثم سموه نكرة مقصودة وهو بترفه ذلك كأنه سمي بهذا الوصف فأصبح له شارة[32].

ويرفض الدكتور جميل علوش قضية وصف المنادى المفرد بشدة، والإنسان حين ينادى لا ينادى بشرط كما قال أبو العباس المبرد، ولذلك كان من السخف الظاهر أن نقول: يا زيدُ الكريم! لأن اجتزاءنا بالمنادى وحده يفي بالغرض في كتب النحو، بل تزيدنا إلا تعقيدا وحيرة، يرى قائده من الأمثلة التي يصطدم بها الدارس المصنوعة والمفترضة، ويرى مع الأصمعي أنه "لا يوصف المنادى المضموم لشبهه بالمضمر الذي لا يجوز وصفه"[33].

ويقول: "وقد تتبعت الآيات القرآنية التي ينادى فيها الأعلام من الأنبياء كإبراهيم وإسماعيل وإسحاق وعيسى وموسى ويعقوب...الخ، فلم أجد استعمالا واحداً منها جاء فيه المنادى موصوفا، وفي مثل واحد من تلك الأمثلة ورد المنادى موصوفا ولكن في نداء مستقل عما قبله ذلك في قوله تعالى: {يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا} [سورة يوسف، الآية 46]، فلم يقل: يا يوسف الصديق بل قال: يوسف أيها الصديق، وهذا يعني أن المنادى العلم لا يوصف.

(فالوصف) إما أن يكون مرفوعا على النعت المقطوع أي أن خبر لمبتدأ محذوف، وإما أن يكون منصوبا على المدح أو على تقدير "أعنى" كما يقال الأصمعي: فارتفاع "الظريف" في نحو قولك: يا زيدُ الظريفُ على تقدير أنت الظريفُ وانتصابه على تقدير أعني الظريف. هذا إذا كان المنادى علما فإذا كان نكرة مقصودة كان وصفه أكره وأشنع.

ولقد جاء ابن تمام بشيء من ذلك حين قال:

إن رحت تصديق ذاك يا أعورُ الدجّالُ فالحظهمو ولا تَذُبِ

فقد وصف "أعور" وهي نكرة مقصودة "بالدجال" وهي معرفة، فقال التبريزي جعلتا على ذلك: جعل "أعور" معرفة بالنداء ثم نعته بالدجال، وبعض العرب يستوحي هذه البنية، واستعمالا في كلامهم قليل، ولا يكاد يوجد يا غلام العاقل أقبل[34].

(أولا–4–ج) المنادى معرب أم مبني؟

اختلف النحويون العرب الأوائل في قضية إعراب المنادى من بنائه، فقد "ذهب (الكوفيون) إلى أن المنادى المعرف المفرد (معرب) مرفوع بغير تنوين، وذهب الفراء من الكوفيين إلى أنه مبني على الضم، وليس بفاعل ولا مفعول، وذهب (البصريون) إلى أنه (مبني) على الضم، وموضعه النصب لأنه مفعول"[35]. وقد ذكر أبو البركات بن الأنباري في مؤلفه "الانصاف في مسائل الخلاف" جميع الحجج التي احتج بها الطرفان ويفهم من ردوده أنه يرجح الرأي البصري القائل ببناء المنادى في

موضع النصب لأنه مفعول[36]. وقد سار على هذا الرأي كثير من النحويين اللاحقين أمثال ابن هشام الأنصاري الذي أكد على أن "المنادى المفرد المعرفة ملزم الضم أو نائبه (الألف في المثنى والواو في جمع المذكر السالم)، ونعني هنا: ما ليس مضافا ولا شبيها به، ولو كان مثنى أو مجوعا، ونعني بالمعرفة: ما أريد به معين، سواء كان علما أو غيره، فهذا النوع يبنى على الضم في مسألتين:

- إحداهما: أن يكون غير مثنى ولا مجموع جمعا مذكراً سالما، نحو "يا زيدُ..."
- الثانية: أن يكون جمع تكسير نحو قولك: "يا زيودُ..."

وبنى على الألف إذا كان مثنى، نحو "يا زيدان" و"يا رجلان" إذا أريد بهما معنى.

ويبنى على الواو إذا كان جمع مذكر سالم نحو "يا زيدون" و"يا سلمون" إذا أريد بهما معنى.

وإذا كان المنادى مضافا، أو شبيها بالمضاف، أو نكرة غير معينة فإنه يعرب نصبا على المفعولية، فلا يدخل في باب البناء"[37].

ومن النحويين المعاصرين الذين ناقشوا جوانب هذه القضية الدكتور علوش جميل في مؤلفه "الإعراب والبناء دراسة في نظرية النحو العربي" حيث أعاد استحضار هذه الجوانب الخلافية وأبدى فيها رأيه ومنها:

-إذا قبلنا أنّ المنادى العلم أو النكرة المقصودة يكون مبنيا على ما يرفع به، فإنه لا سبيل أن يوصف المنادى على لفظه، أي أن الصفة ترفع على التبعية مثل: يا زيدُ الكريمُ، وحجته أن الاسم المبني يعرب تابعه حملا على المحل لا على اللفظ[38]. ووجب أن يكون منصوبا على المحل.

-ويؤكد في موضع آخر رأيه قائلا: "وحتى لا يحصل تناقض بين بناء المنادى على الضم مرفوعا تابعه على الوصف أو البدلية أو التوكيد، إذ ليس من الممكن ولا القبول أن يتبع المنادى المبني على اللفظ، في حين أنه من المعروف أن الاسم المبني يعرب على المحل لا على اللفظ، ومما يؤكد ذلك أن المنادى لا يمكن أن يكون وصفه مرفوعا لو كان حقا مبنيا على الضم، وإن هذا الخلط... يوقع المعرب في عدة إشكالات لا يقبلها عقل ولا منطق، ومن تلك الإشكالات:

- في قولنا: يا أيّها الرجلُ... و.. إذا كانت أيّها مبنية على الضم حقا فلماذا جاء تابعها مرفوعا؟ بل لماذا لم يجز في هذا التابع أن يجيء منصوبا على المحل كما في غيرها من حالات النداء... مثل: يا زيد الكريمُ برفع الكريم ونصبه؟.

- في نداء العلم المبني مثل "سيبويه" يختلط الأمر بين البناء الأصلي والبناء العارض... نقول في إعراب سيبويه: إن منادى مبني على الضم الذي منع من ظهوره حركة البناء الأصلي... وإذا كان البناء على الضم لم يظهر على "سيبويه" فكيف نبيح لأنفسنا أن نتبعه بصفة مرفوعة؟... والأقرب إلى المنطق أن نقول إن المنادى مرفوع وأن "سيبويه" علم مبني على الكسر في محل رفع، وإلا فمتى جاء أن يتجاور اسما واحداً بناءان: بناء ثابت وبناء عارض؟[39].

ونرى مع ابن الأنباري أن ذلك سمع من العرب، وقد أورد أدلة كثيرة تؤكد تقديم السماع على القياس، "وحمل الوصف والعطف على الموضع جائز في كلامهم، كما يحمل على اللفظ، ولهذا يجوز بالإجماع ما جاء فيه من أحدٍ غيرُه" بالرفع، كما يجوز بالجر، قال تعالى: {مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ} بالرفع والجر، فإن الرفع على الموضع، والجر على اللفظ"[40].

أما جميل علوش فالحل الذي يراه هذا الباحث في جزئية بناء المنادى المفرد من إعرابه "أن لا شيء يمنع كون المنادى المفرد مبنيا على الضم كما يرى البصريون إذا لم يتصل به تابع من التوابع لأنه حينئذ يشبه صوتا من الأصوات مبنيا على الضم، لأن الصوت لا يجوز نعته ولا العطف عليه"[41].

ثانيا: بنية النداء ودلالته في ديوان "البرزخ والسكين":

تواترت بنية النداء في ديوان "البرزخ والسكين" لـ: عبد الله حمادي 50 مرّة، استخدم في جميعها الأداة (يا) مذكورة في أغلب الأحوال ومحذوفة ومقدرة قليلا، وانفردت الأداة (يا) بتركيب بنية النداء في كل أحوال المنادى فلم يظهر أي أثر لأدوات النداء الأخرى.

وبناء على ذكر الأداة وحذفها توزعت بنية النداء على نمطين اثنين:

(ثانيا-1) النمط الأول: النداء بـ(يا) مذكورة.

تواترت بنية هذا النمط 39 مرة، ورد أغلبها في قصيدة "رباعيات آخر الليل"، وقد صنفت حسب موقع حرف النداء وجملة النداء والمنادى في الصور الآتية:

(ثانيا-1-أ) الصورة الأولى: (حرف نداء + منادى معرفة + جملة جواب النداء)

ومن أمثلة هذا التركيب قوله:

يا غريرُ بما تجن المرايا؟[42].

وقد جاءت جملة جواب النداء في هذا المنوال التركيب جملة استفهامية يحاور فيها المنادى مناديه، لا تمثل هذه الجملة إلا بداية هذا الحوار، وهو ما يوضح جانبا مهما يتعلق بقضية هامة في من قضايا النداء وهي طبيعة جملة النداء أهي خبرية أم إنشائية؟ فالبنية العميقة لهذا التركيب تدل على أن الشاعر في معرض تذكير لمخاطبه ومناديه بجملة من الأمور، وإنما ينتظر منه هو نفسه تقريرها بدلا عنه، وفي القرآن الكريم ما يؤكد ذلك في قوله تعالى: {يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ} [سورة يوسف، الآية 39].

ومن أمثلة هذه الصورة التركيبية للنداء التي جاء فيها المنادى منصوبا بسبب الاضطرار إلى تنوينه قوله:

يَا مليكاً أتأسر الطير قسراً أم تقيم من المذابح قصراً؟[43].

إذ جاء جملة النداء مركبة من جملتين استفهاميتين معطوفتين بحرف العطف (أم) من دلالتي الجملتين المختلفتين ظاهريا دلالة في بوتقة واحدة تفيد إسْتِنكَارَ حدوث أفعال صهرت من المنادى (المليك) كالأسر القسري وإقامة القصور من المذابح...

ومن أمثلة هذه الصورة أيضا نجد:

يا سجينا ويا قرير العيون يا ظنينا بسب وهج الفنون
ذاك قيثاري فاعتمده نذيراً[44].

وهي من التنوعات النمطية لتركيب النداء في هذا الديوان، حيث جاء هذا التركيب على منوال الصورة الأولى ولكن مع تنوعات في صور المنادى معطوفة على الأولى، وفي تنوع صور المنادى وتعدد وصفه دلالة واضحة ورغبة كبيرة من المنادي على تعلقه بمناديه وضرورة إجابة ندائه، ومن جهة أخرى (تركيبية) فإنها إجابة عن إحدى أهم قضايا النداء (وصف المنادى)، فمن الممكن إذن وصفه دون أدنى حرج، وهو نمط لغوي فتنشر كثيراً في لغتنا العربية المعاصرة.

(ثانيا-1-ب) الصورة الثانية: (جملة جواب النداء محذوفة + حرف نداء + منادى مضاف "مركب وصفي وبياني")

وقد وردت بنية هذه الصورة مرة واحدة في "قصيدة الجزائر" يقول الشاعر عبد الله حمادي:

(...) يا أرضَ أغنيةٍ إذا ما أورقت حِمَمُ الجراحِ على الثرى كي تثمرا[45].

وقد جاءت جملة جواب النداء المتصدرة بنية تركيب النداء في هذا المثال محذوفة، في دعوة واضحة للقارئ لإدراك الدلالة تلك الجملة المحذوفة في ضوء انشغال الشاعر إضفاء مزيد من الصفات والمعاني الكثيفة وتصورها لمناديّهُ.

وهذا النموذج التركيبي للنداء واحد من أنماط النداء، أيضا المعاصرة التي اختص بها الشعر العربي المعاصر.

(ثانيا-1-ج) الصورة الثالثة: (حرف نداء + منادى شبيه بالمضاف + جملة جواب النداء "جملة تعجبية")

ومن أمثلة هذه الصورة التركيبية في ديوان الشاعر قوله:

يا امرأة من عصر التوت

ما أشهى الجسر ولعنته[46].

وترتبط في هذا المثال التركيبي للنداء دلالة مضمون النداء ارتباطا وثيقا بما اتصل من تمام معنى المنادى (المرأة)، فإذا أباحت (المرأة) لنفسها الغواية والخروج عن المألوف والمطلوب منها فإنها بالطبع ستأثر تأثيراً عميقا يجعل مريدها يتبعها من طرف الجسر إلى الطرف الآخر ولو كان في ذلك اللعن والطرد.

(ثانيا-1-د) الصورة الرابعة: (حرف نداء + منادى مضاف + جملة جواب النداء)

وردت بنية هذه الصورة التركيبية للنداء 03 مرات في موضعين مختلفين في قصيدة "هي ليلاي"، ومن أمثلته قوله:

يا امرأة البلور وتوت الأحراش البرية

دعيني يهزمني الليل وترهقني الطرقات الوهمية[47].

والملاحظ على نماذج النداء وبنيتها التركيبية عند حمادي عبد الله (إصراره) على وصف المنادى بشكل مستفيض في مخالفة واضحة لما قرره النحاة.

ومن أمثلة هذه الصورة التركيبية أيضا ما جاء مسبوقا بحرف نهي في قوله:

لا يا طائر الزمن الخافت

عاشق جئت

ومن خلفي قوافل

وأمامي برزخ[48].

والملاحظ في هذه الصورة التركيبية خروج الشاعر كعادته في كل مرة عن الصورة المعتادة للنداء وكأنه يريد إيصال دلالات معينة عبر الإضافة والوصف للمنادى، ثم التنويع الحاصل في تركيب جملة جواب النداء ونلحظ ذلك في البنية العميقة لهذه الصورة التركيبية، فـ(لا) النافية في بداية التركيب هي جواب وتعليق على كلام سابق محذوف دار بين المنادي ومناديه، يدعونا الشاعر من خلال ربط السابق باللاحق وعبر البحث في أعماق تلك البنية السطحية لاكتشاف المعاني المقصودة.

(ثانيا-1-هـ) الصورة الخامسة: (جملة جواب النداء + حرف نداء + منادى + تكملة جملة جواب النداء)

وردت بنية هذا الشكل ثمانية وعشرين مرة، ومن بين نماذجها التركيبية ما جاء في قصيدة "رباعيات آخر الليل" في قوله:

(...) فاسرج الآتي يا غريراً غادرْ

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي[49].

وهذا الشكل التركيبي للنداء هو أيضا أحد أهم أنماط النداء في الشعر المعاصر، حيث يتم فيه توزيع مضمون جملة النداء قبل حرف النداء والمنادى وبعدهما، لتتوزع بذلك الدلالة وتتشظى ويصبح الوصول إليها محتاجا إلى تثبت أكبر. والملاحظ على هذا النمط التركيبي للدلالة أيضا استحالة على كثير من الحالات التي تحدث عنها النحاة وأجازوها من قبيل تجوز نصب المنادى المستحق للضم عند الاضطرار إلى تنوينه، أو أن يبقى مضموما، أو أن يفتح فتح إتباع... ومن ذلك قوله: صدّع النورُ يا حبيبةُ راسى[50].

وقوله: حالكما هي الحال

يا مَنْ تفزعان لصرير الباب...[51].

وقوله أيضا: دعيني يا امرأةً

ألتقط ياقوت الرحمة

من لقياك...[52].

وتتكرر هذه الصورة التركيبية في أحوال ندائنا المعاصرة، حيث يُوزع مضمون النداء على طرفي جملة النداء المكونة من حرف النداء والمنادى، وذلك لارتباطها بدلالة خاصة لا يرى المنادى تحققها إلا بتلك الصورة التركيبية بعينها، ففي هذا المثال جاء الجزء الأول من جملة جواب النداء جملة أمرية، يُفسرها الجزء الثاني المكمل لها من جملة جواب النداء (الجهة الفعلية: ألتقط..)

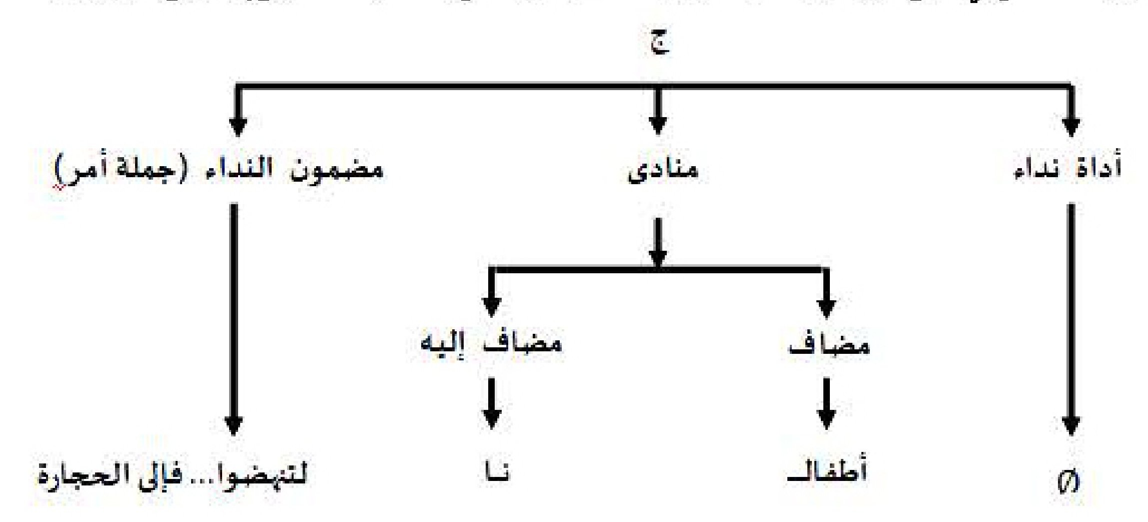
(ثانيا-2) النمط الثاني: النداء ب(يا) محذوفة:

وردت بنية هذا النمط التركيبي سبع مرات في مواضع مختلفة، ومن أمثلة ذلك قوله:

... أطفالنا ... آن الأوان

لتنهضوا ... فإلى الحجارة [53].

وعلى منوال هذا النمط التركيبي (الذي حذفَ فيه حرف النداء)، جاءت تقريبا كل الأمثلة التي نسجها الشاعر في المواقف اللاحقة، حيث كانت كلها تقريبا خاضعة للصورة البنيوية الآتية:



خاتمة:

توصل البحث بعد إجراء هذه الدراسة في شقيها النظري ثم التطبيقي في ديوان "البرزخ والسكين" لـ: عبد الله حمادي إلى النتائج الآتية:

1. النداء في العربية من أهم الظواهر اللغوية التي لحقها كثير من التغيير الشكلي والدلالي بسبب تنوع استعمالها، لذا نرى ضرورة إعادة دراسته من خلال نصوص شعرية ونثرية معاصرة، وتتبع الأدوات والتراكيب والوظائف الدلالية المتنوعة قصد رصد التغيرات الحاصلة في هذا المستوى.
2. استخدمت أداة النداء (يا) دون غيرها من الأدوات، وقد جاءت مذكورة ومحذوفة، ومواضع حذفها راجع لشعور المنادي بقربه من المنادى، مثل: جزائر، أطفالنا...
3. تنوع مضمون النداء بين المدينة والوطن والمرأة والأطفال...

4. تنوع المنادى، فجاء علما ومضافا ونكرة مقصودة وشبيها بالمضاف ونكرة غير معينة.
5. أكدت الدراسة أن لفهم جملة دلالة النداء يشترط توفر عناصر ثلاثة: أداة النداء، المنادى، وجملة جواب النداء (كما رأى البصريون)، وليس كما ذهب إليه الكوفيون من أن أمر النداء لا ينفك عن الأمر وما جرى مجراه من الطلب والنهي.
6. تنوع جملة جواب النداء وفقا لمقتضيات المعاني المقصودة، فكانت جملة خبرية واستفهامية وأمرية، ونهي...
7. فرض الانسجام مع طبيعة النداء ومضمون النداء في شعر حمادي عبد الله "البرزخ والسكين"، وفي مرات عديدة عدم الاكتفاء بمكونات جملة النداء الأساسية (حرف نداء ومنادى ومضمون النداء)، فامتدت جمل النداء في شعره واتصلت بجمل أخرى عطفية أو غائبة أو تعليلية أو غيرها.
8. تنوعت التراكيب الندائية، بنية تركيبية ودلالة التحقيق، التآلف بين البنى التركيبية ومعانيها.
9. خرج النداء في شعر حمادي عبد الله "البرزخ والسكين" عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى عديدة تفهم من سياقها، ومنها: الدعاء، الاحتقار، التوسل، الأمر، الثورة...

الهوامش:

[1] شعبان عبد العاطي وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص912.

[2] اللبدي، محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط1، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985، ص22.

[3] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: يعقوب عبد النبي، ج14، دط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دت، ص192.

[4] فوال بابتي عزيزة، المعجم المفصل في النحو العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص1098.

[5] (ابن يعيش) موفق الدين يعيش بن علي، شرح المفصل للزمخشري، ج3، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص316.

[6] اللبدي، محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص219.

[7] فوّال بابتي عزيزة، المعجم المفصل في النحو العربي، ص1098.

[8] بلعيد صالح، النحو الوظيفي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص101.

[9] المخزومي المهدي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986، ص304.

[10] المرجع نفسه، ص301.

[11] المرجع نفسه، ص304.

[12] المرجع نفسه، ص311.

[13] حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 2006، ص224.

[14] المرجع نفسه، ص244.

[15] محمد عبد الرحمن محمد، أسلوب النداء دراسة تقابلية بين الفصحى الحديث والعامية المصرية، مجلة علوم اللغة، العدد 03، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص204، 205.

[16] ينظر سيبويه، الكتاب، ج1، ص182، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص224، (ابن هشام الأنصاري) أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص108، أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، تحقيق: أبو مغلي سميح، ص79.

[17] المرجع السابق، ص251، نقلا: سيبويه، الكتاب، ج316/1.

[18] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45.

[19] السامرائي فاضل صالح، الجملة العربية والمعنى، ط1، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2007، ص251، نقلا عن: محمد بن عبد الرحمن القزويني (الخطيب الدمشقي)، المطول، مطبعة أحمد كامل، 1330هـ.

[20] الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، حققه محسن مهدي، ط2، دار المشرق، بيروت، لبنا، 1990، ص162.

[21] صحراوي مسعود، التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية أولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص114، 115.

[22] السامرائي فاضل صالح، الجملة العربية والمعنى، ص257.

[23] المرجع نفسه، ص296، 297.

[24] المرجع نفسه، ص297.

[25] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ج2، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص183.

[26] المخزومي المهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص306، 307.

[27] بن حوية رابح، البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ط1، إربد، الأردن، 2013، ص230.

[28] محمد عبد الرحمن محمد، أسلوب النداء دراسة تقابلية بين الفصحى الحديثة والعامية المصرية، ص199، 200.

[29] المرجع نفسه، ص204.

[30] شعبان صلاح، الجملة الوصفية في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص70. نقلا عن منار السالك، 09/02.

[31] المرجع نفسه، 268/02.

[32] المرجع نفسه، ص71.

[33] علوش جميل، الإعراب والبناء، دراسة في نظرية النحو العربي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1997، ص112، 113.

[34] المرجع نفسه، ص113، 114.

[35] (ابن الأنباري)، كمال الدين أبو البركات، الانصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2002، ص275.

[36] المرجع نفسه، ص275-285.

[37] (ابن هشام الأنصاري)، أبو محمد عبد الله جمال الدين، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1992، ص108، 109.

[38] علوش جميل، الإعراب والبناء دراسة في نظرية النحو العربي، ص107.

[39] المرجع نفسه، ص110، 111.

[40] ابن الأنباري، الانصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، ص283

[41] علوش جميل، الإعراب والبناء دراسة في نظرية النحو العربي، ص109.

[42] حمادي عبد الله، "البرزخ والسكين"، شعر، دط، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2000، ص71.

[43] المصدر نفسه، ص57.

[44] المصدر نفسه، ص51.

[45] المصدر نفسه، ص28.

[46] المصدر نفسه، ص155.

[47] المصدر نفسه، ص143.

[48] المصدر نفسه، ص121.

[49] المصدر نفسه، ص41.

[50] المصدر نفسه، ص63.

[51] المصدر نفسه، ص129.

[52] المصدر نفسه، ص143.

[53] المصدر نفسه، ص31.

الفراغ المتلقّى بصريا ووظائفه الجمالية في شعر ناصر الدين باكرية

The vacuum received visually and its aesthetic functions in Nasser El Din Bakria poetry

الباحث: محمد أمين غوغة
جامعة سيدي بلعباس –كلية الآداب والفنون
mohamedghougha@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/25	تاريخ القبول: 2019/05/11	تاريخ النشر: 2019/07/15

ملخص البحث

تقف هذه الدراسة على شعر ناصر الدين باكرية، مبرزة مختلف الوظائف الجمالية المراد تأديتها من قبل الفراغ المتلقّى بصريا، والتي يبتغي بها الشاعر إكساب نصوصه التفرد المنشود. وتركيزها على هذا الجانب تحديدا يعود إلى الحضور المكثّف للفراغ المتلقّى بصريا في المدوّنة وتموضعه المستفزّ لذهن المتلقي، وإلّا لَما استحقّ الاشتغال عليه.

Abstract:

This study stand on the Poetry of Nasser El Din Bakria. it highlights the various aesthetic functions, to be performed by the vacuum received visually, which the poet seeks to give his texts the uniqueness desired. The focus on this particular aspect is due to the intense presence of the vacuum received visually in the code and its provocative position to the recipient's mind, that deserves to work on.



مقدمة:

ينبني النص الشعري فنيا وفكريا على اللغة كمرتكز أساسي لا يُتصوّر خلوّ أي نصّ منها، وتتعاضد مع الدوال اللغوية دوال أخرى غير لغوية تسهم أيضا في بنائه، نذكر من بينها الفراغ الذي يتلقّاه المتلقي ببصره.

يعدّ الفراغ المتلقّى بصريا[1] عنصرا من عناصر التشكيل البصري للكثير من القصائد العربية المعاصرة، ويعود سبب اهتمام الشعراء به إلى كونه يتيح للشاعر إمكانية استثمار نمط تعبيري صامت يتضافر مع النمط التعبيري اللفظي في تحقيق أبعاد جمالية، فَتشهدُ القصيدة مزاوجة تعبيرية؛ لفظيةً/ صامتة، ناتجة عن "تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين"[2].

في دواوين الشاعر الجزائري ناصر الدين باكرية[3] يَشغَل النمط التعبيري اللفظي –غالبا– حيّزا ضيّقا في صفحة الكتابة بالمقارنة مع الحيّز الواسع الذي يشغَله النمط التعبيري الصّامت المتمثل في الفراغ، وتوظيفه ليس حكرا على شعر ناصر الدين باكرية وحسب، وإنما سار على هذا النّهج العديد من الشعراء المعاصرين الذين اتّبعوا سياسة التقشّف اللفظي في صفحة الكتابة، مع حرصهم على أن لا يكون توظيفهم لهذه الأداة اعتباطيا لا غاية جمالية تُرجى منه.

1/ الفراغ المنقوط:

يُقصد بالفراغ المنقوط تجاور نقطتين فما أكثر بمحاذاة الكلمات أو في سطر ورقي دون وجود كلمات، ويعدّ بمثابة تعويضٍ بصري صامت عن دال أو مجموعة من الدّوال اللغوية المغيبة[4].

جاء في كثير من الدراسات التي اشتغلت على إبراز الوظيفة الدلالية للفراغ المتلقّى بصريا في القصيدة أنّه " قد يكون أبلغ من الكلام في بعض المواضع وأقوى تعبيرا عما يجيش في الوجدان وعما يترجرج في الخاطر"[5]. فالمتأمّل لهذا الطرح يستنتج أن توظيف الشاعر لهذه الأداة ينمّ عن عجز لغته الشعرية أحيانا عن تأدية وظائفها، وبالتالي عدم اقتداره الشعري، سيما وأن الشعر يرتكز أساسا على اللغة وعلى تحكّم الشاعر في ناصيتها، وطالما أن لغة الشاعر لا تُسعفه أحيانا، فلا بأس في استبدالها بفراغات تكون أبلغ من كلامه!

إن الصمت الناتج عن المساحات البيضاء التي يتركها الشاعر عمدا فارغةً من الكلام، لا يعني –على حد تصوراتنا– أنه أبلغ من الكلام، وإنما يعني أنّ الشاعر قَصَد إلى المزاوجة بين التعبير اللفظي والتعبير الصامت، ليزيل الرتابة ويضفي مسحة جمالية تلفت انتباه المتلقي وتُوجّه تركيزه نحوها. قد يكون الصمت أبلغ من الكلام أثناء المحادثة اللغوية الشفوية بين الأشخاص، أما في النص الشعري؛ فإننا لا نصادق على صحة هذه المقولة.

تنوّعت وظائف الفراغات المنقوطة في شعر ناصر الدين باكرية بين تجسيد دلالة الخطاب اللغوي، وتعميقها، والمساهمة في بناء المعمار الخارجي[6] للنص، وإشراك القارئ في إنتاج الدلالة من

خلال دفعه لملأ الفراغ المتروك عمدا، ومنحه مساحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق من معنى من خلال وقفة البياض، وغيرها من الوظائف التي تقتضيها التّدفقات الشعورية والفكرية للذات المبدعة.

أ/ الفراغ المنقوط ووظيفتاه الثّابتتان:

قد تغيب –على حدّ تصوراتنا-إحدى الوظائف التي تؤديها الفراغات المنقوطة في بعض المواضع، لكن وظيفة المساهمة في بناء المعمار الخارجي للنص والوظيفة الناتجة عن وقفة البياض تحضران في كل المواضع بلا استثناء، ذلك أنّ السطر المنقوط يسهم إلى جانب العناصر الأخرى ابتداء من الصوت اللغوي في البناء المعماري الخارجي للقصيدة، وأنّ كلّ فراغ منقوط هو بمثابة وقفة تتيح للمتلقي فرصة استيعاب الخطاب اللغوي السابق. ومن نماذج هاتين الوظيفتين في معزل عن الوظائف الأخرى ما جاء في نص (رسالة طفل):

مَاذَا صَنَعَ الْمُتَنَبِّي؟!!

مَاتَ شَرِيدًا فِي الْبَيْدَاءِ بِعَقْلِه!!

وَأَخُ الْجَهْلِ الْمُظلِم يَنْعَمُ فِي جَهْلِه!.

....[7]

تمنح الوقفة –التي أحدثها السطر المنقوطُ– المتلقّي فسحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق من معنى فيندمج مع القصيدة، وتعدّ أيضا بمثابة وقفة تأمّل للوضع المزري الذي يعيشه واقعنا الثقافي، واقع مليء بالمفارقات العجيبة والموازين المقلوبة؛ جاهل يحظى بالترف، وعقل مفكّر لم ينل الدرجة الدنيوية الرفيعة التي تليق به وتكون بمثابة تتويج لمنجزاته وتحفيز لمن بعده.

في هذا الموضع وفي كل المواضع التي يأتي فيها الفراغ المنقوط يكون غير مستقل عن مجمل البناء المعماري الخارجي للقصيدة[8].

أتى الفراغ المنقوط في هذا الموضع محقّقا وظيفتين لا غير؛ وظيفة بناء الفضاء المعماري الخارجي للنص، ووظيفة منح القارئ استراحة زمنية قصيرة قبل متابعة النَّص، ومن ذلك أيضا تموضعه في نص (هامش ثالث):

مُنْذُ آدَمْ.. مُنْذُ الضُّلُوعِ الَّتِي انْتَبَذَتْ لِلْعَرَاءْ

وَالنِّسَاء النِّسَاء[9]

تمنح وقفة البياض (..) القارئَ مدّة زمنية كافية ليعود بذهنه إلى زمن بداية الحياة البشرية كما تحيل عليه الصيغة اللفظية (منذ آدم)، فيتهيأ للتصدي لما سيأتي من أجل ربط الأفكار جميعها بعضها ببعض، لاستكناه دلالة السياق ككل، المحيل على الطبيعة الثابتة –غير المتغيرة بتغيّر المكان والزمان– للمرأة.

هذا الفراغ المنقوط الذي أدرج مع الكلام يعد جزءا لا يتجزّء من كيان السطر الشعري، وبالتالي يسهم إلى جانب المكوّنات النصية الأخرى في بناء المعمار الخارجي للقصيدة، مثله في ذلك مثل تموضعه في جميع السياقات التي يرد فيها، ومن ذلك ما جاء في نص (معبر الارتياب):

قَابَ قَوْسَيْنِ كَانْ

فَدَنَا وَتَدَلَّى عَلَى فَجْوَةِ الارْتِيَابْ

[10]

....

أُعقب هذان السطران الشعريان المتكلّمان بسَطر شعري منقوط خالٍ من أي علامة لغوية، من منطلق أن شعرية النص لا تكمن في علاماته اللغوية وحسب، بل حتى في علاماته غير اللغوية[11]، وأنّ المعمار الخارجي للقصيدة تسهم في بناءه عدّة عناصر يعدّ الفراغ المنقوط أحدها.

يمنح السّطرُ المنقوطُ الصامتُ القارئَ فسحة زمنية لاستيعاب هذا الكلام الموحي باضطراب التفكير و ضبابية في رؤية العالَم ، ومن ثمّ يتوجّه تركيزه مباشرة نحو ما سيأتي.

ب/ الفراغ المنقوط واجتماع وظيفتيه الثابتتين مع وظائفه المتغيرة:

في بعض المواضع تجتمع مع الوظيفتين الثابتتين للفراغ المنقوط وظائف أخرى، ومن ذلك يقول ناصر الدين باكرية:

عَاشِقٌ مِنْ ضَبَابْ

..

لَمْ يَزَلْ يَرْتَدِي رَبْطَةَ الشَّكّْ

إِذْ يَحْتَمِي بِالْغِيَابْ

وَطَوَاهُ الْكِتَابْ[12]

أُدرج ضمن هذه الأسطر اللغوية سطر غير لغوي جسّدته نقطتان صامتتان، يوحي حجمهُ القصيرُ القريب من الامحاء بانخفاض شدّة التوتّر التي اتّسمت بها الأسطر السابقة، كما أنه يُجسّد

دلالة السياق الذي أتى فيه، ذلك أن شِبه امّحاء السطر يُحاكي تحوّل أحلام وآمال الشخصية المحورية في النص إلى سراب بسبب خلل في نفسيتها وعدم العمل على إيجاد حل لها. ويحاكي كذلك استسلامها شبه المطلق للوضع السائد، دونما أي محاولة منها للاستفاقة وتعزيز الثقة بذاتها وبالآخر.

أدّى الفراغ المنقوط في هذا الموضع وظيفة دلالية إضافة إلى كونه وقفة ومساهمته في بناء المعمار الخارجي للقصيدة، ومن صور اجتماع الوظيفة الدلالية مع الوظيفتين السابقتين في الموضع نفسه ما جاء في نص (معبر الرؤية):

يَنْهَارُ هَذَا الصَّمْتُ مِثْلَ قَصِيدَةٍ ثَكْلَى

وَيَغْمُرُهَا السَّرَابُ

....[13]

تعاضدَ الكلام والصّمت في رسم مشهد قائم على البوح بما يعتري الذات الشاعرة من حيرة وتوتّر، كلّ بطريقته؛ الكلام جسّدته دوال لغوية، والصمت مثّلته نقاط متتابعة.

لقد عمّق مجيء الفراغات المنقوطة الصامتة دلالة الخطاب اللغوي المصاحب لها، ذلك أن توتّر الشاعر جعل آلة الكلام عنده تتعطّل، مما يجعل الصّمت في هذا السياق يعدّ نتيجة من نتائج التوتر.

أدّى الفراغ المنقوط هنا وظيفتين؛ وظيفةَ تعميق دلالة السياق العام، إضافة إلى تحقيقه للوظيفتين سابقتي الذكر والوصف؛ بناء المعمار الخارجي للقصيدة والوقفة، واللتين سنغفل الحديث عنهما في المواضع اللاحقة طالما أنّهما تحصيل حاصل في كلّ موضع يأتي فيه الفراغ المنقوط.

وظّف ناصر الدين باكرية في أحايين كثيرة –على حدّ تصوراتنا– الفراغات المنقوطة بكيفية تجعلها على صلة وثيقة بدلالة الكلام الذي يجاورها، ممّا يتوجّب على المتلقّي الذي يودّ الكشف عن دلالتها مُقاربتَها في ضوء السياق الكلامي المصاحب لها، والاستشهاد بما جاء في نص (معبر الانتظار) كفيل بتوضيح التصور الذي طرحناه:

مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْحُلُمَ أَكْبَرَ مِنْ لُغَتِي الْبَائِدَة

أُحَاوِلُكِ الْآنَ مَعْنًى عَسِيرًا

تُرَاوِدُهُ لَفْظَةٌ شَارِدَة..[14]

إن وَعيَ المتلقي بدلالة الخطاب اللغوي المتمثّلة في وُلوج الذات الشاعرة معترك الحلم للبحث عن مصدر الخلاص من التشتت العاطفي وعن ومنبع الحياة النابضة بالحب، يفتح له باب القبض على دلالة الخطاب البصري المتمثل في الفراغ المنقوط على مصراعيه. فإدراكه لتلك الدلالة يجعله لا يتوانى عن ملأ الفراغ الصامت بلفظة (أحبّك) أو ما يماثلها، ذلك أنه فكّك الشفرات الدلالية التي يتضمّنها المنطوق اللفظي.

قد تضيق الاحتمالات الدلالية المتاحة لملأ الفراغ المنقوط كما في النموذج الشعري السابق، وقد تتسع كما في نص (فص سادس):

لِلْعَالَمِ وَجْهٌ وَاحِد
وَجْهٌ يُشْبِهُ لَوْنَ الْفَاقَة.. لَوْنَ الْفَقْر
لَوْنَ الظُّلْمِ وَلَونَ القَهْر
وَلَهُ أَشبَاهٌ أُخْرَى..[15]

لا يمكن تحديد الكلمة أو الكلمات التي تعوض الفراغ المنقوط في كلا الموضعين بدقة، لأن الاحتمالات الممكنة المستساغة كثيرة، لكنّها جميعا تشترك في التعبير عن نظرة الشاعر السوداوية لما كان عليه العالَم وما هو عليه وما سيكون عليه.

في قصيدة (منتظر وحذاء امرأة مخلوع)، جاء الفراغ المنقوط في أحد المواضع ليشير إلى كلام محذوف يتضح تقديره بالوقوف على الخطاب اللغوي المصاحب له، ليتسنى للمتلقي الكشف عن الإمكانات المتاحة المستَساغة لملأ الفراغ المنقوط المتروك عمدا من قبل الشاعر، يقول ناصر الدين باكرية:

الْحِذَاء الَّذِي لَمْ يَكنْ يشْبِه حِذَاء منْتَظِر الزبيدِي وَلَا
خُفَّيْ حُنَيْن وَلَا حِذَاءَ خروتشوف وَلَا.. وَهَكَذَا رَاحَ
يَسْرد مَا تَذَكَّرَه مِنْ أَحْذِيَة.[16]

أحال الخطاب اللغوي المصاحب للفراغ المنقوط على مجموعة من الأحذية لأسماء بارزة في التاريخ، والتي لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد بأحذية المرأة المعاصرة سوى من باب المعجم الدلالي الذي يجمعها والمتمثّل في معجم الأحذية، مما يجعل القارئ يحصر الاقتراحات الممكنة لملأ الفراغ المنقوط في الأحذية الخارجة عن مألوف ما تلبسه المرأة المعاصرة المتتبّعة للموضة وما يتواءَم

ولباسها، وفي أحذية أشخاص اشتهر كل منهم بحادثة وقعت له، وكان حذاؤه حدثا بارزا فيها، وسببا من الأسباب التي أدخلته للشهرة.

أتت الفراغات المنقوطة في بعض المواضع من المدوّنة لتجسّد دلالة الخطاب اللغوي، على نحو ما جاء في قصيدة (تجليات الغياب):

عَلَّمَتْهُ الْمَرَافِئُ أَنْ يَخْتَفِي حِينَ يَأْتِي الْمَسَاء

لِيَطْلَعَ فِي غُرْبَةِ النَّاي

بَيْنَ الْحُرُوفِ كَمِثْلِ الْقَصِيدَة

أَوْ كَغَيْثٍ غَفَا..

فَوْقَ هَدْبِ السَّمَاء

عَلَّمَتْهُ الْعَصَافِيرُ أَنْ يَخْتَفِي

حِينَ يَأْتِي الْمَطَرْ

عَلَّمَتْهُ الْقَصَائِدُ عِلْمَ النُّجُوم

وَعِلْمَ الْقَمَرْ

....

وَكَيْفَ يُخَبِّئُ نِصْفَ جَرَائِمِه

يَلُفُّ ضَفَائِرَهَا فِي الحروف[17]

جسّد الخطاب البصري الذي أتى في هيئة نقاط متتابعةٍ دلالةَ الغياب المعَبَّر عنها من خلال الخطاب اللغوي، ذلك أنّ إدراج فراغات منقوطة عوض الكلام المنطوق يعدّ تمظهرا من تمظهرات الغياب. ولم تكن هذه القراءة لِتُقبل و تُسْتَسَاغَ من الناحية المنطقية لولا ربط الخطاب البصري بالخطاب اللغوي الذي أتى مصاحبا له في سياق واحد.

إن إدراج ناصر الدين باكرية أسطرا منقوطة خالية من الكلام يعدّ ضربا من أضرب التنويع في الأدوات التي تحمل تصوّراته الفنية والدلالية، ففي نص (تجليات الصحو):

... أسمي معانيك خارطة للطريق

فتبدو الطريق كحال فلسطين

مبهمةً يتقاذفها السيئون

ويبدو الطريق طويلا

وترقد منتصفَ الحظ كل البغال؟

فماذا يقال؟

الحقيقة أقرب منا إلينا

ولكنها لا تقال ......[18]

أتى الكلام محاصرًا بالفراغ من البداية والنهاية، على نحو محاك للخطاب اللغوي المحيل على سوداوية وزيف الواقع العربي نظرا للحصار المفروض على العالم العربي سياسيا وثقافيا ودينيا واقتصاديا وحضاريا، في ظل الممارسة الكولونيالية الأورو أمريكية غير المباشرة.

وإذا نظرنا إلى كلّ فراغ على حدة في معزل عن الآخر، حتما سنصل إلى نتيجة مغايرة للنتيجة السابقة، فلو نأخذ على سبيل المثال الفراغ المنقوط الذي خُتمت به هذه الأسطر؛ نقول أنّ الصورة الشعرية انتهت من الناحية الموضوعاتية بإحجام الذات العربية عن إفصاح الحقيقة كَرها، ثمّ أُتبعت بنقاط صامتة لتجسيد دلالة الصّمت المفروض. مما يعني أنّ مقاربتنا للفراغ المنقوط الواحد في معزل عن الفراغ المنقوط الآخر تختلف عن مقاربتنا للفراغين المنقوطين في ارتباط بعضهما ببعض، ذلك أنّ المقاربة الأولى أبانت عن تأديته لوظيفة تعميق دلالة الحصار التي أوحى بها الخطاب اللغوي، في حين أبانت المقاربة الثانية عن تأديته لوظيفة تجسيد الصّمت الذي أحال عليه الخطاب اللغوي.

إنّ المزاوجة بين الخطاب اللغوي المتمثل في الكلام الشعري والخطاب غير اللغوي الصامت المتمثّل في الفراغات المنقوطة في تشكيل النّص جماليا تشي برغبة الشاعر في توظيف كلّ المعطيات التي يعتقد أنّها تسهم في خدمة نصّه. يقول أيضا في قصيدة (فناء):

وتعطّلت لغة الكلام

فبحثت عن لغة تقول بصمتها

ما لا يقال

حتى العيون تطابقت وكسا الغموض كلامها

صاح الجوى:

لو نستريح من الكلام

ونقتفي سبل الهوى

لو نقتل الكلمات

كي نحيا بها

لو ندخل الأشواق من أبوابها

لو نستريح من الكلام

أو يستريح كلامنا منّا..[19]

اختُتِمت اللوحة المصَوَّرَةُ لغويا المحيلة على الرغبة في التوقّف عن الكلام بحيز صامت، جسّد بصمته الصمت المرجو من خلال السياق الكلامي، وعبّر عنه بكيفية يتلقاها القارئ بصريا، ممّا يُظهرُ تَكَاثُفَ الصمت والكلام في إنتاج الدلالة وتعميقها، كإستراتيجية من إستراتيجيات إيصال المعنى بأدوات عدّة، اللغوية منها وغير اللغوية، على نحو يسعى فيه الشاعر إلى تحقيق جزء من جماليات نصه.

2/ الفراغ المُبْيَضُّ:

يَنتُج الفراغُ المبْيَضُّ عن تركِ مساحة بيضاء خالية من الكلام في صفحة الكتابة بقصدية ووعي من الأديب. وقد استفاد الشعراء العرب المعاصرون من هذه الأداة البصرية في نصوصهم جرّاء تلاقح التجربة الإبداعية العربية بنظيرتها الغربية، فاستحدثوا بذلك تشكيلا بصريا أسهم إلى جانب مختلف التشكيلات اللغوية وغير اللغوية في رسم أبعاد جمالية للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

وظّف ناصر الدين باكرية الفراغ المبْيَضّ بقوة في شعره حتى غدا ملمحا سيميائيا فيه، وفي هذا التوظيف قصدية نابعة من رغبته في إزالة رتابة هيمنة العلامات اللغوية المألوفة، بإشراك العلامات غير اللغوية في تأدية مختلف الوظائف التي يتغيّاها.

جاء توظيف الفراغ المبيَضّ في دواوين ناصر الدين باكرية وفق ثلاث صور؛ قبل عنوان النص، مع عنوان النص، في المتن النصي.

إن الفراغات المبيضّة التي أتت وفق الصور الثلاث السابقة لم تشترك في نفس الوظائف التي أدّتها، فالفراغات التي وردت ضمن المتن النصي أسهمت في البناء المعماري الخارجي للقصيدة، وفي منح المتلقي فرصة لتأمّل الخطاب السابق أو استيعابه، وفي تأدية وظيفة –فأكثر– من

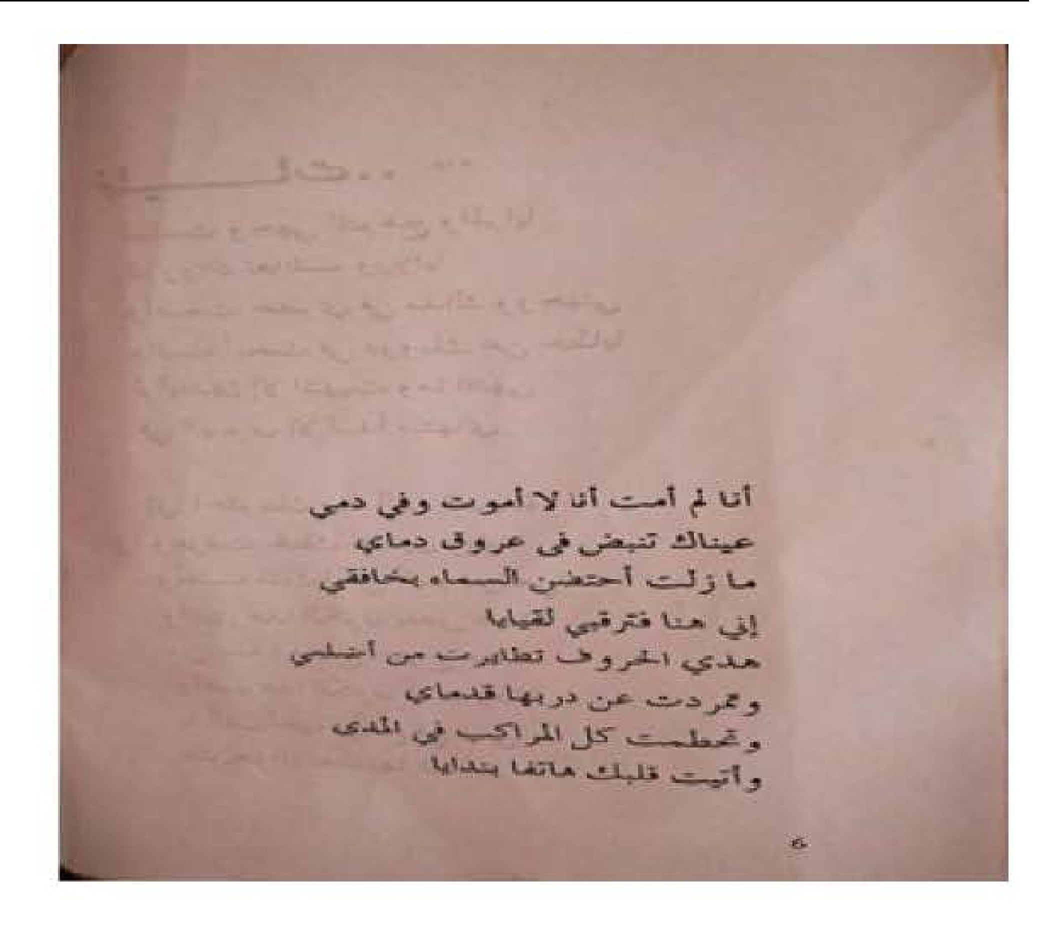
الوظائف الدلالية، كتعميق الدلالة أو تجسيدها أو دفع المتلقي إلى ملأ الفراغ، وهذا ما ستوضّحه الشواهد الشعرية التي سنوردها في هذا الجانب من الدراسة، والتي سيكون تحليلنا للفراغات المبيضّة فيها متمحورا حول وظيفتها الدلالية وحسب، باعتبار تغيّرها بحسب السياق، متجاوزين وظيفتيها الأخرتين المتمثّلتين في المساهمة في البناء المعماري الخارجي، و منح المتلقي مساحة زمنية كافية لاستيعاب الخطاب اللغوي السابق والتأمل فيه استعدادا لربطه بالخطاب اللغوي اللاحق، طالما أنّهما واضحتان وثابتتان في كل المواضع التي تأتي فيها الفراغات المبْيَضّةُ ضمن متن النّص.

أ/ الفراغ المبْيَضّ ووظائفه الدلالية:

في نصّ (تجليات)، ذي النَّفَس الصّوفي عنوانا ومتنا، يتعاضد الكلام والصّمت في نسج معالمه التشكيلية والرؤيوية؛ أمّا الكلام فخطابه استعان بآلية الحلم التي "تشتغل على تمثيل التجربة الصوفية اللسانية والحسية في منظورها الشعري، وتتماهى مع فضاء الرؤيا وهو يستحيل إلى مساحة تناصية لاستلهام التجارب الصوفية والتداخل معها، من أجل زجّ اللعبة الشعرية في خضمّ الهمّ الصوفي القائم على الاقتصاد في الدوال والصورة والتشكيل والتعبير"[20]. وأمّا الصمت فقد جاء في صورة فراغ بصري له وزنه الجمالي في النص. يقول ناصر الدين باكرية في قصيدة (تجليات)[21]:

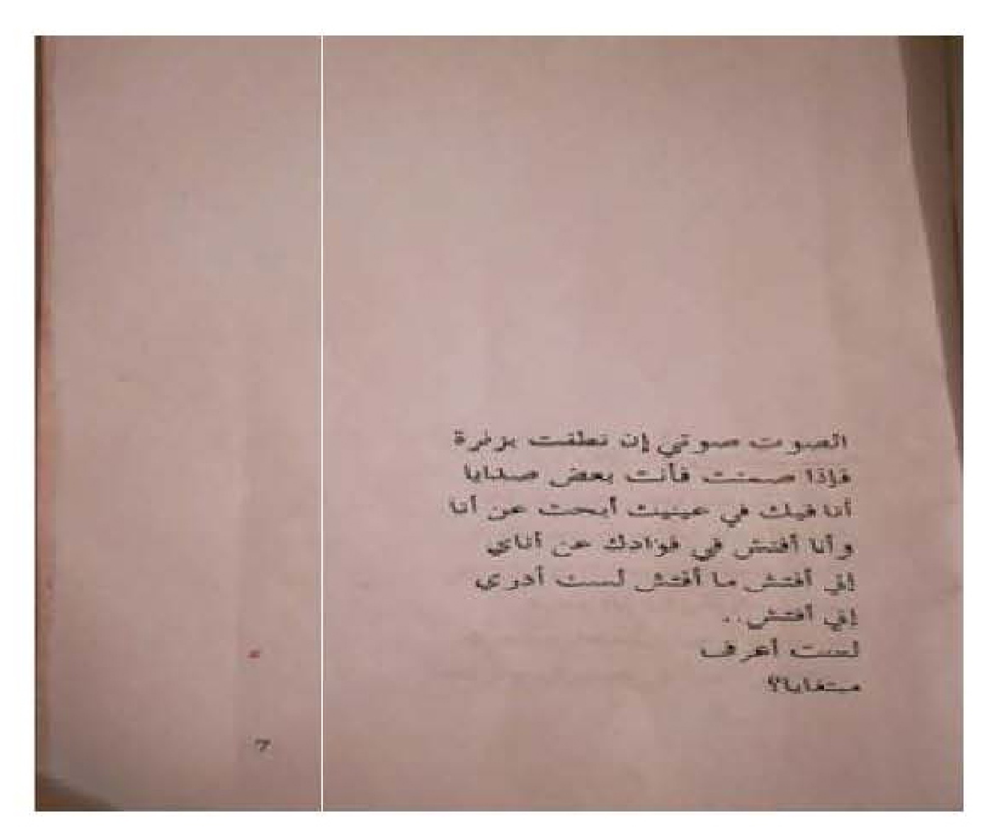
تجليـــات..
أسلمت وجهي للتوهج والمرايا
لما رؤاك تعانقت ورؤايا
وأضعت خطوي في مداك ووجهتي
وأتيت أبحث في دروبك عن خطايا
لم أبتدئ إلا انتهيت وما انتهى
في الهوى إلا ابتدا منتهاي

إني احتويتك منذ ألف قصيدة
وعزفت لحنك للحنين ونايا
وتعبت منك لكي أقيم شرائعي
وأذيق هذا الكون بعض خطايا
من جبة الحلاج أخرج عاشقا
وأضم هذا الكون تحت ردايا
يا ألف أغنية توهج في فمي
تتلو هواك بصمتها شفتايا



أنا لم أمت أنا لا أموت وفي دمي
عيناك تنبض في عروق دماي
ما زلت أحتضن السماء بخافقي
إني هنا فترقبي لقيايا
هذي الحروف تطايرت من أضلعي
وتمردت عن دربها قدماي
وتحطمت كل المراكب في المدى
وأتيت قلبك هاتفا بندايا

6

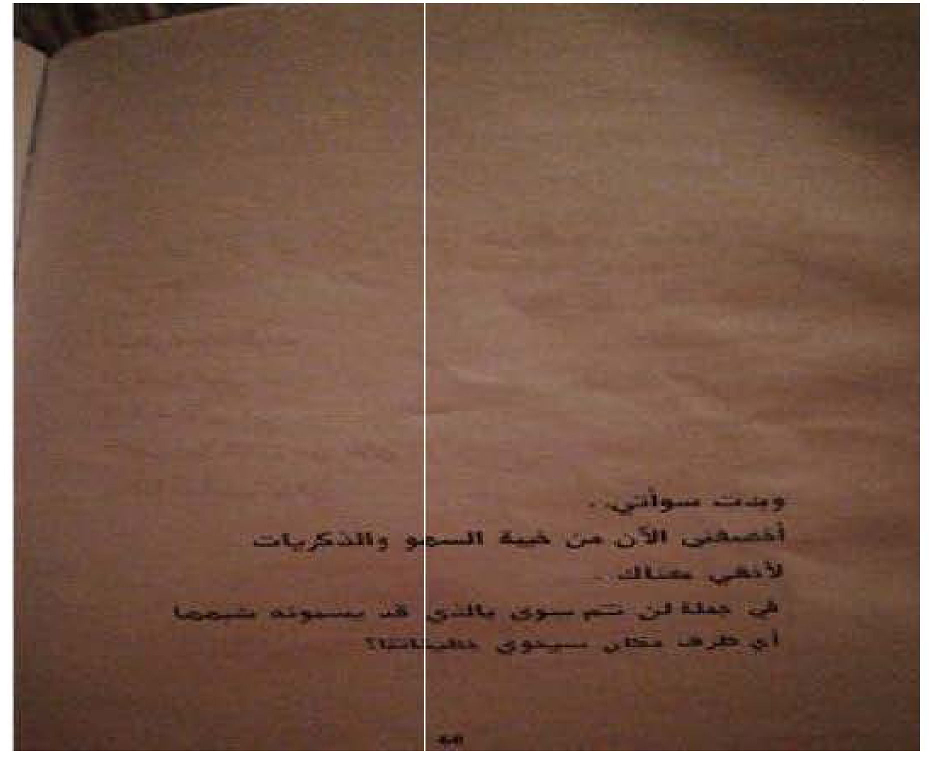


الصوت صوتي إن نطقت بزفرة
فإذا صمت فأنت بعض صدايا
أنا فيك في عينيك أبحث عن أنا
وأنا أفتش في فؤادك عن أناي
إني أفتش ما أفتش لست أدري
إني أفتش..
لست أعرف
منتهايا؟

7

دخل الشاعر في هذا النص إلى معترك الحلم لتجاوز مقتضيات الواقع وحيثياته والتمرّد عليها، وقد مسّ تمرّده في بعض المواضع اللغة نفسها، ذلك أنّه غيّبها في جزء يسير من الصفحة الأولى وجزء كبير من الصفحتين الثانية والأخيرة، ممّا يعني أن الصمت هو الآخر عمل على تعميق دلالة الخطاب اللغوي. فمختلف مظاهر التمرّد التي كشفت عن حالة الوجد التي أسفرت عن الرغبة في التماهي مع الحبيبة والحلول فيها، والتي التي تحدّث عنها ناصر الدين باكرية باستعمال اللغة؛ توّجها بالتمرّد على اللغة نفسها من خلال تغييبها، ليدلّ كلّ من اللغوي وغير اللغوي على فكرة التماهي والحلول، فاللغوي عبّر عن الرغبة في تماهي الذات الشاعرة في ذات الحبيبة، وغير اللغوي أوحى بتماهيه وتداخله مع الخطاب اللغوي في صفحة الكتابة لتحقيق أبعاد النص الدلالية والفنية.

وعلى نفس شاكلة تعميق الفراغ المبيضّ لدلالة الخطاب اللغوي ما جاء في قصيدة (تجليات الصحو)[22]، والتي اكتفى فيه الشاعر بكتابة خمسة أسطر شعرية في آخر الصفحة الأولى:


وبدت سوأتي.
أقصفني الآن من خيبة الصحو والذكريات

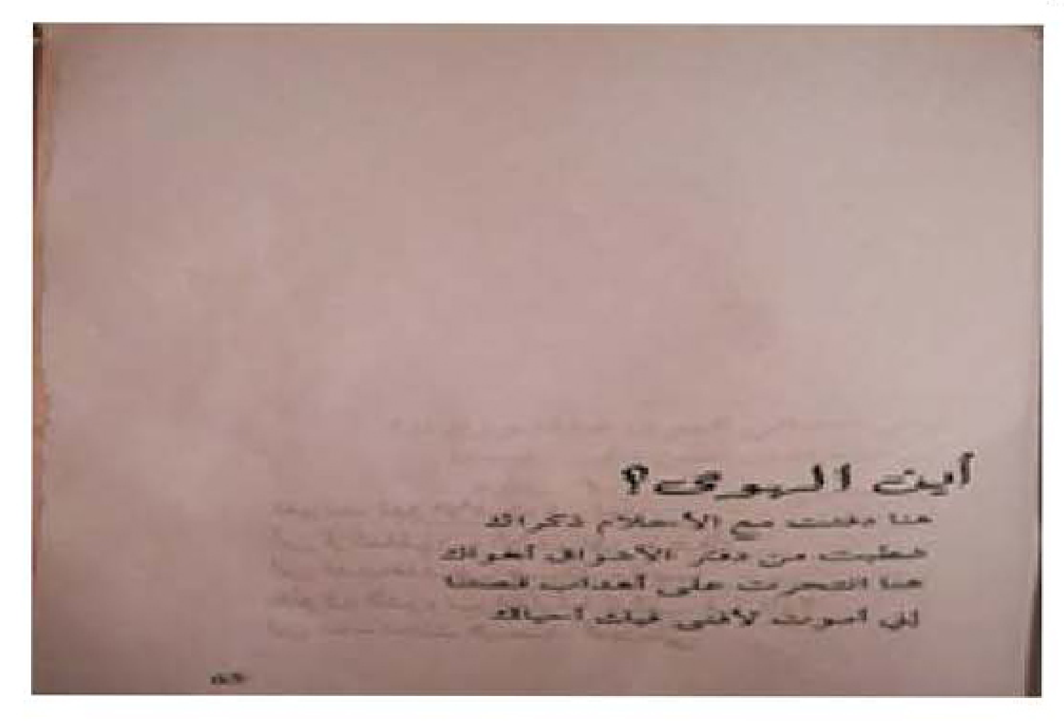
استولى البياض في الصفحة الأولى على أكثر من نصف الصفحة، لِيُفسِح المجال للصمت كي يُخَيِّم على المشهد، في انتظار مُفَكِّكٍ لهذا الخطاب البصري الأبكم المسهم في تعميق دلالة الخطاب المكتوب المتكوّن من خمسة أسطر شعرية مكتوبة آخر الصفحة، ليجد المتلقي نفسه أمام

نصين حاضرين يحيل حضورهما المتعاقب على بؤرة دلالية واحدة لا سبيل للكشف عنها سوى باستجلاء العلاقة التي تجمعهما والتي أحكم ناصر الدين باكرية هندستها بدقة.

تُوحي الأسطر المكتوبة الطافحة بدلالات التأنيب بانكسار الذات الشاعرة و خيبتها، و يزداد المعنى وضوحا وعمقا بحضور البياض المكثف الذي حاصر تلك الأسطر المفعمة بالتوتر ولم يترك لها مكانا سوى ذلك الفضاء القَصيّ، ليَعكس انزواؤُها في أقصى ركن سفلي من الصفحة دلالةَ الاغتراب التي توحي بها.

وإذا كان ناصر الدين باكرية"قد غيّب جزءا من النص، وطرحه في شكل بياض، يتوازى في الموقع ظاهريا، فلأنه يصوّر هذا الموقع كصيغة مقصاة من قيود نظام الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة رقش/ بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب ويكتب بالمشاعر فى نص البياض، ويكتب بالكلمات ويفكر فى اختراق الواقع ، فى النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجاورهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك"[23].

أمّا الفراغات التي وردت مع عنوان النص أو قبله فقد أدّت مجموعة من الوظائف الدلالية وحسب، ذلك أنّ البياض المدرج مع العنوان أو قبله لا يسهم في البناء المعماري للقصيدة ولا يمكن اعتباره وقفة بياض، ولنا في المدوّنة نماذج كثيرة لهذا النحو، مثلما ورد في نص (أين الهوى؟)[24]:


أين الهوى؟

الذي لم يأت عنوانه في أعلى صفحة الكتابة، وإنّما أتى بعد منتصفها، تاركا للصمت مساحة واسعة.

هذا الصمت الذي أتى في قالب فراغ مبيضّ خال من الكلام يتضمّن دلالة لا سبيل للقبض عنها سوى بالكشف عن دلالة العنوان الذي هو الآخر لا تتحدد دلالته بدقة إلا في ارتباطه بالمتن النصي. وبعد الإحاطة بدلالة السياق الشعري اللغوي عنوانا ومتنا المحيلة على حالة الانشطار بين الذات وذات مغايرة –الأنثى/ اللغة)؛ يصبح من السّهل ومن الموضوعي القبض على دلالة الخطاب البصري المتمثّل في الفراغ المبْيَضّ المكَثّف، تلك الدلالة التي من دون شكّ أنها ليست ثابتة، وإنما متنوعة تنوّع مرجعية المتلقّي، لأنّ تراكمه المعرفي وتجربته الحياتية يعملان على توجيهه بوعي منه أو دون وعي، وبالتالي ينعكس كل ذلك على المقاربة الدلالية التي يقدّمها.

يتمحور المعنى الذي يُرام لملأ الفراغ المدْرَج قبل العنوان في ضوء سياق عنوان النص ومتنه، والذي لا يخرج –بحسب تقديرنا– من دائرة الإجابات المتوقّعة لسؤال العنوان(أين الهوى؟)، والتي نختار منها التي تبدو لنا الأنسب، والمتمثّلة في أنّ الهوى غائب، ومبرّر ذلك غياب الدوال اللغوية كشكل من أشكال الغياب الذي طرحه الخطاب اللغوي عنوانا ومتنا. وعلى نفس شاكلة ورود الفراغ المبيضّ المكَثّف قبل العنوان ما جاء في قصيدة (حبيبتي أنت ...) [25]، مسهما في تجسيد الدلالة:





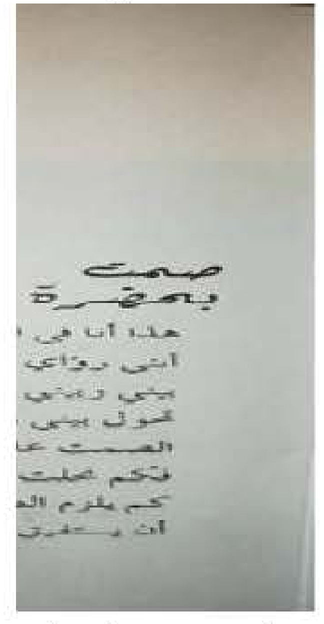
ترَكَ الشاعر قبل كتابة العنوان مساحة بيضاء خالية من الكلام مقدارها صفحة ونصف، تاركا المتلقّي يتساءل حول سرّ هذا التوظيف الكثيف للبياض في صفحة الكتابة، مجبرا إيّاه على الكشف عن دلالة الفراغ المتروك عمدا على امتداد صفحة ونصف.

إنّ الذات الشاعرة في هذا السياق الشعري مرورا بالعنوان وصولا إلى آخر علامة لغوية في المتن؛ في حالة وجدانية توّاقة إلى التّماهي مع ذات أخرى للوصول إلى ذروة العشق، لكنّ استجابة الذات الأخرى غائبة، لا هي قبلت ولا هي رفضت.

إنّ غياب الدوال اللغوية قبل عنوان النص على امتداد مساحة كبيرة تقدّر بصفحة ونصف هو تجسيد للاستجابة الغائبة من الذات الأخرى، هذه الاستجابة التي أوحى بها الخطاب اللغوي.

ومن صور ورود الفراغ المبيضّ مع العنوان ما جاء في نص (صمت بحضرة الزرقاء) [26]:



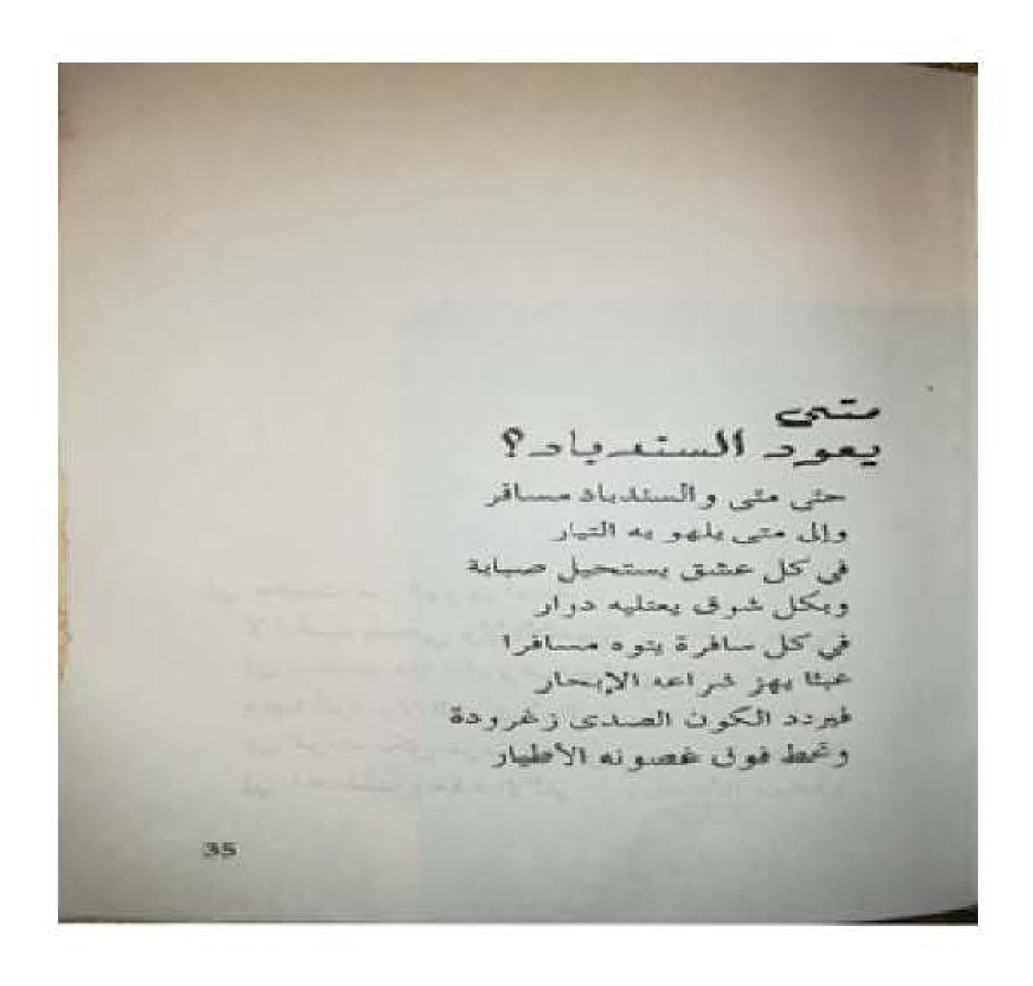


الذي عمد الشاعر فيه إلى ترك مساحة بيضاء قبل العنوان، وأدرج في العنوان نفسه فراغا مُبْيَضًّا بين (صمت) و(بحضرة الزرقاء)، وفراغا منقوطا في نهاية صيغة العنوان (...)، إلّا أن تحليلنا سيمسّ الفراغ المبيضّ الوارد في العنوان وحسب، باعتباره محور اشتغالنا ضمن هذا الجانب من الدراسة.

لقد عمل الصمت الذي أنتجه الفراغ المبْيَضُّ في العنوان على تجسيد الخطاب اللغوي المقترن به، ذلك أنّه ورد مباشرة بعد كلمة (صمت)، كما أنّه عمل من جهة أخرى على تعميق دلالة المتن المحيلة على مشهد عاطفي قائم على أساس الاتصال وتحقّق حالة التماهي، ذلك أنّ الصّمت

كثير الحضور في المشاهد العاطفية، سيما في الوضعيات التي يُعَوَّض فيها الكلام بمقتضيات أخرى يسودها الصمت.

يعدّ تداخل الكلام والصمت في عنوان النص الشعري العربي ضربا من أضرب الانزياح البصري، ذلك أنّ الذائقة العربية لم تألف هذا التشكيل في عناوين النصوص الشعرية العربية، تشكيل له مبرّراته الجمالية، كما في نصّ (متى يعود السّندباد؟)[27]:


متى
يعود السندباد؟
حتى متى والسندباد مسافر
وإلى متى يلهو به التيار
في كل عشق يستحيل صبابة
وبكل شرق يعتليه دوار
في كل سافرة يتوه مسافرا
عبثا يهز شراعه الإبحار
فيردد الكون الصدى زغرودة
وتحط فوق غصونه الأطيار
35

إنّ خروج العنوان من حيث طريقةُ كتابته القائمة على ترك فراغ بين الكلمة الأولى (متى) والكلمتين اللاحقتين (يعود السندباد) عن السّائد في عرف كتابة العنوان على مستوى صفحة الكتابة لدى غالبية الشعراء المحدثين والمعاصرين لم يكن على نحو اعتباطي لا يُرجى منه تأدية وظيفة دلالية ما، وإلّا لا فائدة من ذلك الانزياح إن كان حضوره أو غيابه في النّص سيّان.

لقد أحدث الفراغ المبيضّ المدرج مع العنوان مسافة بين كلمتي العنوان الأولى والثانية، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّه بمثابة إجابة مبكّرة للتساؤل المطروح في العنوان، مفاد الإجابة –بحسب

تقديرنا- أنّ عودة السّندباد غير قريبة، لأنّ الذي ذاق حلاوة السّفر بمختلف مظاهره، كالسفر في عوالم الكتابة أو الحبّ أو دروب الحياة؛ لا يمكنه التفريط فيها، بالرغم من آثاره السلبية.

يشتغل البياض المدرَج مع العنوان على مساحة ضيقة، لكنّ مفعوله يعادل مفعول الكلمة من حيث التكثيفُ وتعميق وتجسيد الدلالة وتوجيهُ تركيز المتلقّي نحوه باعتباره جزءا من العنوان.

خاتمة:

وفي الختام؛ نجمل أهم ما توصلنا إليه من نتائج في النقاط الثلاث الآتية:

1/ الدوال اللغوية والفراغات المتلقاة بصريا؛ لهما نفسُ الوزن في شعر ناصر الدين باكرية، فلا أحد منهما أبلغ من الآخر، فهما نمطان تعبيريان مختلفان من حيث مادّة تَشكّلهما، مشتركان في درجة قدرة كل منهما على منح النص أبعاد فنية وفكرية.

يعدّ الفراغ المتلقّى بصريا-كونه مُدرَجا بصورة واعية ومكثّفة- واحدا من الأدوات غير اللغوية الأساسية التي تساعد المتلقّي على كشف جماليات نصوص المدوّنة.

3/ توظيف ناصر الدين باكرية للفراغ المتلقّى بصريا -باعتباره- معطى غير لغوي يوحي باستثماره لمختلف المعطيات-سواء أكانت لغوية أم غير لغوية- التي يتراءى له أنّها تخدم نصه جماليا.

هوامش:

[1]- نقصد بالفراغ المتلقّى بصريا؛ المساحة الخالية من الكلام التي تُترك في صفحة الكتابة، تلك المساحة التي كان من المفترض أن تكون ممتلئة بالدوال اللغوية.

[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ، ط1، 1991، ص05.

[3]- ناصر الدين باكرية -استنادا على المعلومات التي قدمها لنا شخصيا- هو شاعر جزائري من مواليد 16- 09- 1980بمدينة مسعد (جنوب ولاية الجلفة). أكاديمي بجامعة الجزائر2 متخصص في الأدب المغاربي. لهُ -لحد الآن- ثلاثة دواوين شعرية مطبوعة.

[4]- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، ع: 4، مج: 2، 2006، ص172.

[5]–بشير إبرير وآخرون، السيمياء والنص الأدبي، أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1، 2011، ص216.

[6]– نقصد بمصطلح (المعمار الخارجي للنص)؛ كلّ ما يسهم في تشكّل النص فنيا من دوال لغوية كالكلمات، ودوال غير لغوية كالقالب الذي يأتي فيه النص وهيئة السطر/ البيت والفراغ المنقوط والصورة وعلامة الوقف.

[7]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، دار المقاومة، الجزائر، ط1، 2009، ص44-45.

[8]– علي أكبر محسني وَرضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران،، ع:12، 2013، ص103.

[9]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، دار موفم، الجزائر، ط1، 2015، ص 39.

[10]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص25.

[11]– بشير إبرير وآخرون، السيمياء والنص الأدبي، أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص219.

[12]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص26.

[13]– المرجع نفسه، ص31.

[14]– المرجع نفسه، ص 18.

[15]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، ص75.

[16]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص100.

[17]– المرجع نفسه، ص84- 88.

[18]– المرجع نفسه، ص62- 63.

[19]–ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مطبعة الجيش، الجزائر، ط1، 2007، ص15.

[20]– محمد صابر عبيد وآخرون، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، شادان جميل، فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، دار نينوى، دمشق، دط، 2010، ص26.

[21]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص5- 7.

[22] - ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص60.

[23] - عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، ط1، 2012، ص25-26.

[24] - ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص65.

[25] - المرجع نفسه، ص8- 9.

[26] - المرجع نفسه، ص17.

[27] - المرجع نفسه، ص35.

الميتاقص وتجريب الكتابة الساردة لذاتها_ رواية "غرفة الذكريات" لـــبشير مفتي أنموذجا

Metafiction and experiment write the narration for itself_ the novel «room memories» for Bachir Mufti model

بوبكر النية[1]، مشري بن خليفة[2]

جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر 2 (الجزائر)

biiiknaano@gmail.com

تاريخ الإرسال:25 /2018/10	تاريخ القبول: 2019/03/07	تاريخ النشر : 2019/07/15



تحاول هذه الدراسة رصد الأساليب المتنوعة التي تأخذها تقانة "الميتاقص" (Metafiction) في النصوص الروائية المختلفة، باعتبارها تقانة سردية ما بعد حداثية طرحت تشكيلات جديدة لكتابة السرد ونقده، مستندة إلى منطلقات فلسفية عديدة ساهمت في بلورة الصورة السردية للميتاقص بوصفه كتابةً عن الكتابة أو روايةً عن الرواية، حيث تقدم الرواية نفسها بوصفها بديلا حكائيا، فبدل أن تمثل العالم الواقعي تقوم بإحداث قطيعة معه، لتهتم بتسريد العالم الحكائي، وفق إجراءات عديدة في تناول السرد والتعليق عليه نقديا. وكذا في استدعاء القارئ، بالإضافة إلى أساليب أخرى قد وضّحناها في هذه الدراسة التي اختارت رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي مفتاحا إجرائيا.

الكلمات المفتاح : ما بعد الحداثة ؛ ميتاقص ؛ كتابة ؛ قارئ؛ تعليق نقدي.

Abstract:

This study tries to monitor the various methods you take health tool "Metafiction" in texts different feature, as the narrative tool beyond its novelty postmodernism posed new formations for writing narrative and critique it, based on many philosophical premises contributed to develop the narrative image Metafiction as Writing about writing or novel about the novel, where the novel herself as an alternative story, instead of representing the real world you make break with him, to the narrative world narr care, as many procedures in dealing with narrative and critical comment and invoke the reader, in addition to the methods Others have expressed it in this study that chose a novel "room memories" for Bashir Mufti kmftaha procedurally.

Key words: Postmodernism; mitaks; writing; critical comment; reader.



تمهيـد:

تأسست فلسفة ما بعد الحداثة على الاختلاف والتعدد والتفكيك والتنوع، إذ ظهرت في سياق تاريخي تخلّص فيه الانسان من هيمنة السرديات الكبرى وخطاباتها عليه، وكان لهذا الانتقال أن أحدث تغيّرات مهمة على الأدب وأشكاله وأجناسه، فعلى الصعيد السردي أدى ذلك إلى (دمقرطة الرواية)، حيث أصبحت الرواية فضاءً حرا ومفتوحا على التجريب والتجديد شكلا ومضمونا، تنطلق من تصورات جديدة لعلاقة السرد بالذات وعلاقته بالواقع ثم علاقة الذات بالواقع وعلاقتهما معا بالتاريخ، لذلك نجد أن التقانات السردية الجديدة التي حملتها رواية ما بعد الحداثة تشكل في مجملها "صورة لذات غير محددة"، غير منسجمة، قلقة ومتمردة على وضعها وواقعها، تبحث عن انسجامها في تفككها وعن وجودها في اختلافها.

بالإضافة إلى خاصية التشظي تحتوي رواية ما بعد الحداثة على تقانات سردية أخرى مهيمنة، كالتهجين الأجناسي الذي يفتح النص على علاقات نصية متضمَّنة، والكولاج الذي يفتحه على ميادين فنية مجاورة. ولعل أهم التقانات السردية حضورا واهتماما من طرف النقاد والكُتاب، هي تقانة الميتاقص التي تجعل النص منعكسا على ذاته وحاكيا لها بدل أن يحكي الواقع، فتكون قضايا إنشاء السرد والتعليق عليه محور الرواية.

1. الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية:

من الأفكار الأساسية التي انطلقت منها ما بعد الحداثة الفلسفية والجمالية حسب ما يرى "ميشيل ريان" (Micheael Ryan) هي نقد النظرية الكلاسيكية للتمثيل التي كانت تطرح، من حيث المبدأ، أن المعنى والحقيقة يسبقان ويحدّدان التمثيلات التي يعبران عنها[1]، إذ لا وجود في منطق مفكري ما بعد الحداثة لفكرة الحقيقة التي سيطرت على الفكر الحديث والفكر الذي سبقه، وأن أي ادعاء للحقيقة لا يعدو كونه إدعاءً ميتافيزيقيا حديثا، وهذا ما يذهب إليه "بيير زيما" (Pierre Zima) بقوله: «أحد الاختلافات الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في واقعة أن الحداثيين مثل: جان بول سارتر وكافكا يعتقدون بوجود واقع وحقيقة، وأن يكونوا عصيّين على البلوغ، بينما ما بعد الحداثويين مثل روب_غرييه، وليوتارد، أو جون بارت، يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية»[2].

مع نفي لكل حقيقة ولإمكانية تمثيلها عملت رواية ما بعد الحداثة على استغلال طاقات مغايرة لم يُلتفت إلى أهميتها في السرد الروائي سابقا، والخروج عن هيمنة القواعد الحداثية بقوانينها الضاغطة التي لا يمكن تجاوزها أو تصور الرواية بدونها، ومن ثم انهارت أساليب السرد التي كانت مهيمنة، وصار كل شيء في المتن السردي إلا وله وظيفة أو دلالة، لا فرق بين المركزي والهامشي، كل شيء قابل أن يكون جزء من نسيج الرواية بشرط أن يؤدي وظيفة معينة ذات طبيعة إشكالية، فـ «الكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقع الفيلسوف، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص الأدبي أو العمل الفني»[3].

وعليه سعت رواية ما بعد الحداثة إلى إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة في الرواية ما بعد الحداثية. هذا لا يعني غياب الحبكة في سرد ما بعد الحداثة كما يظن البعض، وإنما مؤشرا على إمكانية تعدد الحبكات، لشد أكبر عدد من الجمهور، حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه، وهذا ما يذهب إليه "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) قائلا: «لقد أصبح الجمهور العريض يُقبل على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قبيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات اثناء السرد، وغياب الترابط بين المقاطع بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر»[4].

لذلك لا تشكل الحبكة – بمفهومها التقليدي – في رواية ما بعد الحداثة عقبة أمام السرد، بل تحاول أن تجد تصورات وتمثيلات خاصة للحبكة تصل إلى اعتبار أن بناء النص بدون حبكة هو نوع من الحبك، لأنه مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى. وبجوار ذلك تنتشر في رواية ما بعد الحداثة سمات: التشظي، والتهجين، والكولاج، والسخرية، وهي سمات تؤكد على كثير من توجهات ما بعد الحداثة حيث «أحلت المبادئ المكان للنماذج الفكرية العابرة (Paradigms)، وأحلت اليقينات المتبقية من عصر الحداثة المكان أمام النزعة النسبية الكاملة (Relativism)»[5]، وبذلك تراجعت المبادئ والأسس التي كانت تفرض ذاتها لتخضع لسلطة الزمن وتحولاته، وأصبحت كل القيم مرحلية ومؤقتة تتبدل باستمرار، أمام هذا الوضع «غدا

فقدان الأسس بصورة رئيسية (وفي الحقل الروائي بخاصة) سببا في التوجه نحو نقد أشكال (الميتاسرديات Metanarratives)، وهو يعني الفقدان الكامل لأي إيمان في الحكايات الكبرى التي كان الناس يميلون إلى اعتمادها في التفكير أو العيش أو العمل أو الشعور أو الكتابة»[6].

إنّ الهدف من محاولة رواية ما بعد الحداثة زعزعة وتفكيك اليقينيات التي كانت تلقي بظلالها على الأدب هو تجاوز فكرة التمثيل التي سادت طويلا، باعتبارها فكرة رسخت إمكانية وعي الواقع والعالم بشكل مطلق، في هذا السياق يؤكد "جون فاولز" (John Fowles) أن «ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل ما يستطيعه هو تقديم إستعارات (Metaphors) تشير إليه. كل أنماط البشرية (..) هي أفعال استعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقّة (..) ما هو في النهاية إلا نسيج من الاستعارات»[7] قابلة للتشكيل مرارا وتكرارا، وهكذا يتم التصدي للفرضية التي قامت عليها الواقعية، والتي تقول أن «العالم قابل للمعرفة (The World can be Known)، وهي الفرضية التي رفضها روائيو القرن العشرين عامة، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لا يمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تُصفّى بما يشبه "التخطيط الذهني" الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة»[8].

الأمر الذي وسّع في نهاية المطاف آفاق القدرات الروائية وتوجهاتها، وربما أشارت الحقبة ما بعد الحداثية نهاية الدفقة الحديثة في الرواية ولكنها – من حيث التأثير – أحدثت بداية جديدة لها[9]، ويطول الحديث كثيرا حول هذه التوجهات، لذا سنقتصر فقط على (الانعكاسية الذاتية) لتعلقها بموضوع البحث.

إنّ "الانعكاسية الذاتية" (Self-reflexivity) تعني الوعي بالرواية ذاتها، وهو التغير الرئيس الذي تميزت به رواية ما بعد الحداثة، فبينما سعى الروائيون الحداثيون من قبل إلى طمس ساردي‌هم الروائيون منطلقين مباشرة نحو تلمس الوعي وطارحين كل الاجراءات الداخلية جانبا، راح روائيو حقبة ما بعد الحداثية يسعون لفعل العكس: صار السرد ثيمة داخل الرواية ذاتها، وبات الكُتاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته، وأُطلقت على هذه العملية عدة مصطلحات لعل من أهمها "الميتاقص"

(Metafiction)، وفي هذا السياق تلاحظ "دينا دريفوس" (Dina Dreyfus) أن «الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية، (أو بتعبير أفضل رواية تعكس ذاتها)، وتدمج في دائرة تشكيلها (التفكير في الرواية ومسألة الرواية)»[10].

تعد الانعكاسية الذاتية من التقنيات السردية التي ساعدت رواية ما بعد الحداثة في الابتعاد عن تمثيل الواقع، إذ بواسطتها انتقلت الرواية من الارتداد على الواقع إلى الارتداد على الأدب في حد ذاته، لأن الانعكاسية الذاتية «كانت ترفض التمثيل الواقعي المرآوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تلتقط مشاكل النوع الروائي نفسه، وتحاكي نفسها بنفسها، من خلال مساءلة قضايا الجنس والقصة والخطاب، بمعنى أن الرواية الميتاقصية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا وصدقا لنفسها يتمثل في عالم القص نفسه، علاوة على ذلك لم يعد الواقع في السرد المعاصر واقعا ماديا حقيقيا، بل هو عالم تخييلي مثل القص أو أكثر من هذا الواقع المرجعي، بل هو واقع خاص بالرواية يشبه العالم المرجعي المادي الفعلي، بمعنى أن هناك عوالم ممكنة تتحدث عنها السرود التخييلية والحكائية، وإذا كان الواقع الإحالي الفعلي هو العالم المفضل بالنسبة للرواية الميتاسردية»[11].

تعرض مفهوم الكتابة الميتاسردية للعديد من المحاولات التي حاولت ضبطه، وهذا يتنافى مع طبيعته لأن أي محاولة من هذا النوع ستكون حسب "ليندا هتشيون" مختزلة أكثر اختزالا من أي نظرية حول الرواية عامة[12]، لكن تبقى معالم المفهوم في الكتب النقدية وتجلياته في المتون السردية واضحة إلى حد ما.

2. الميتاقص وارتداد السرد على ذاته:

تنتج الانعكاسية الذاتية عن تداخل البنية المعرفية وما تنتجه هذه البنية من معرفة انطلاقا من مقولة إنّ المنهجية التي تتبع في دراسة مادة ما، هي من يُشكل تلك المادة، وفي ميدان السرد الروائي يعني هذا أن موضوع السرد هو السرد ذاته، أي أن الرواية ترتد وتنثني على ذاتها، لا تقدم العالم الخارجي أو الواقع، وإنما تهتم بتسريد عالمه الخاص، فتكون الرواية عن الرواية (الميتارواية)، أو (الميتاقص) أو (الميتاسرد).

وضعت "ليندا هتشيون" تعريفا محددا للميتاقص بأنه: رواية عن الرواية؛ أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهيأتها اللغوية[13]، أما "باتريشيا واو" (Patricia Waugh) فلقد

حدّدت ما وراء القص بأنه: كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة[14]، أما "لاري ماك كافري" (Larry Mc Caffery) فيرى أنّ الميتاقص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات[15]، إذ لا تقوم الرواية بتمثيل العالم وتخييله وإنما تقدم نفسها بوصفها رواية وتنثني على ذاتها كأطروحة للسرد.

يتداخل المفهوم مع «العديد من المصطلحات التي تشير إلى ظاهرة ما وراء القص مثل: "الاستبطانية" (introspected)، "الانطوائية" (introverte)، "النرجسية" (narcissistic)، "رواية الوعي الذاتي" (self-consious)، "الانعكاس الذاتي" (self-reflexive)، "ضد الرواية" (anti-ficion)، "التخريف" (fabulation)، "رواية التمثيل الذاتي" (autorepresentail)، وغيرها»[16]، لكن من دون أن تكون هذه الأنواع نفسها هي الميتاقص، وإنما يعني حضور الميتاقص فيها بشكل من الأشكال.

ثمة اجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاسرد على أن أول من سك المصطلح، وأدخله حيز الدراسات النقدية هو "وليام غاس" (William H, Gass)، الذي تناول الميتاقص في مقالة له بعنوان: (الفلسفة وشكل القص)، التي نُشِرت ضمن كتاب ضم مجموعة من المقالات عنونه بـ "القص وصور الحياة"، أي أن المصطلح نتاج أواخر الستينات[17]، وإذا كان غاس قد حدد المصطلح ومفهومه ليصف أعمالا قصصية وروائية حديثة تتناول القص موضوعا، فإن نهج الكتابة الميتاقصية قديم قدم نشوء الفن الروائي، وليس أدل على ذلك من رواية "دون كيشوت لـ"ميغيل دي سرفانتس" (Miguel De Cervantes)، ويمكن أن نقول أن أسلوب الميتاقص أقدم بكثير فرواية الحمار الذهبي لـ"لوكيوس أبوليوس" (Lucius Apuleius) كذلك تحمل ملامح ميتاقصية؛ إذ «ينقل لنا كاتبها معاناته مع اللغة التي يكتب بها، فهو لم يكتف بالحديث عن الرواية التي يكتبها وإنما كان يقدم التعليقات والشروحات عن الصعوبات التي يواجهها مع اللغة التي يكتب بها ومع القارئ أيضا»[18]، باعتبار أن اشراك القارئ في بنية النص وفضح السرد أمامه بوصف الرواية عملا متخيلا من الأبعاد الأساسية في الكتابة الميتاقصية.

لقد ارتبط الميتاقص بالرواية وبتاريخها وبكل حديث عن آليات انكتابها، بوصفه يؤسس لـ «وجود إبداعيّ متخيّل وقد تحوّلت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكاية، من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكائية كالقصّص والروايات والمسرحيات، تلك التي تتضمّن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة، وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد، والناص أو المؤلِّف»[19]، يعني ذلك أن الميتاقص بالقدر الذي يمنحنا سردا يمنحنا أيضا نقدا، حيث تمتزج العملية السردية بالعملية النقدية لتقدم لنا كتابة عن الكتابة، لأنّ الميتاقص يتمثّل كل توجُّهات النقد داخل العملية القصية ذاتها، وينزع إلى الإيجاز لأنه يحاول، فضلا عن أشياء أخرى يحاولها، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلا عبر الشّكل القصّي حسب ما أكده "أحمد خريس" في كتابه العوالم الميتاقصية في الرواية العربية[20]، والذي حدّد فيه المنطلقات المعاصرة نحو الكتابة الميتاقصية مستندا إلى تغير فلسفة وممارسة السرد:

أ- ينطلق السرد من كونه قصا واعيا ذاته لا يقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنما يعي وجوده عبر تفنيد وعي ما بواقع ما[21]، فهي تنتقل من وصف الواقع إلى وصف وصف الواقع، أو بناء واقع بديل، هكذا اصبحت الرواية «فن لا يصف الواقع بل يختلقه"[22].

ب- التحول من السؤال الابستمولوجي إلى السؤال الأنطولوجي: في سياق التحول من الحداثة والسؤال المعرفي حول العالم كيف كان ؟ وكيف يكون ؟ إلى ما بعد الحداثة والسؤال الوجودي: ما العالم؟ وما الذي سنفعله فيه، إذ يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الانطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاورا تقاليده وشرطه العام[23].

ت- ذوبان الحدود بين الإبداع والنقد إذ «لا يقدم الميتاقص سردا أو قصا فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص»[24]، وعلى ضوء ما سبق يمكن إجمال خصائص الميتاقص في العناصر التالية:

- فحص الأنظمة الروائية.
- دمج جوانب النظرية والنقد.
- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.

- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.
- التطفل بالتعليق على الكتابة.
- توريط الكاتب نفسه مع الشخصية الروائية.
- مخاطبة القارئ مباشرة.
- هتك الفرضيات والاتفاقيات التي تثبت وجود حقائق وتحويلها إلى مفهوم مشتبه به بدرجة عالية.
- نبذ الحبكة التقليدية[25].

على العموم يعمل الميتاقص على إعادة بناء كل عناصر الرواية وفق نمطه الخاص، حيث يكون السارد أو الراوي جزءا من بناء الرواية بشكل معلن، كما قد تحمل الشخصيات وعيا ذاتيا لئن تخاطب الكاتب، كما نجد انشغال الميتاقص ببناء الزمن أو المكان عبر الآراء النقدية التي يطرحها حل هذه القضايا، فضلا عن وجود القارئ بشكل مباشر ومستهدف. سنحاول الكشف عن أهم هذه الأساليب الميتاقصية من خلال الرواية التي اخترناها في هذه الدراسة، وهي رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي.

3. النموذج الميتاقصي في رواية "غرفة الذكريات":

تعد رواية "غُرفة الذِكريات" تاسع روايات بشير مفتي، صدرت عام (2014) بطبعة مشتركة بين منشورات بالجزائر بلبنان ومنشورات ضفاف بلبنان. تتكون الرواية من واحد وثلاثون ومئتين صفحة، مبنية على نسق تجريبي يشوش الكاتب من خلاله بناء الرواية ككل، إذ تظهر بعض الأجزاء بتصديرات ممهدة في حين تبدو أجزاء أخرى من دون ذلك، كما تتحدد بعض الأجزاء بترقيم في حين تبدو أجزاء أخرى بدون ترقيم، كما توظف الرواية تقانة الرسائل وكتابة اليوميات. لذلك فالجانب الشكلي للرواية يوضح أن الكاتب كسر المفهوم التقليدي للكتابة، كما يوضح ذلك مضمون الرواية أيضا.

يسبق متن الرواية استهلال عام، وقبله تصريح ميتاقصي من الكاتب على أنّ الرواية محض تخييل: «هذه الرواية هي من وحي الخيال، وأي تقاطع بين أحداثها وشخصياتها قد توجد في الواقع هو من باب الصدفة لا غير»[26].

ينهض النموذج الميتاقصي للرواية على رغبة البطل "عزيز مالك" في كتابة رواية: «تبدأ الرواية هكذا.. نحن في سنة 2010. اسمي عزيز مالك وعمري الآن خمسون سنة (..) كان عندي منذ مراهقتي حلم واحد لا شريك له، أن أكتب رواية (..) وما جدوى الحياة إن كنت لا أستطيع كتابة ذلك الذي أحلم به؟»[27]، هكذا ستكون الكتابة عن الكتابة، وهو أسلوب يشيع كثيرا في الرواية التي توظف تقانة الميتاقص، حيث تنعكس الكتابة على ذاتها وترتد إليها لتمثلها، لا أن تمثل الواقع أو الحياة كما هي، لأن للكتابة واقعها الخاص الذي تهتم به، بل هي الحياة ذاتها كما يقول "عزيز مالك": «فكرت باستمرار أن الحياة في هذه النقطة من العالم كانت سيئة لي، وأنني لهذا السبب نقمت على الوجود البشري برمته، واعتقدت لوقت طويل أن تلك النقمة إن لم تتحول إلى كتابة فهي ستجعلني مجرما بالتأكيد»[28]

إذا كانت المادة الأساسية التي يقدمها السرد ستكون حول جدوى الكتابة عموما، فهذا يعني أن الرواية ستكون كتابة عن الكتابة، يعني أن السرد سيُعنى بحالته الأنطولوجية، وهذا التوجه الذي يهتم بالحالة الوجودية للكتابة يشيع كثيرا في رواية ما بعد الحداثة، متأثرة بأفكار مفكري ما بعد الحداثة وعلى وبالتحديد: هايدغر ودريدا.

تعني الأنطولوجيا التركيز على كينونة الشيء، على الكتابة في حد ذاتها، في هذا السياق يقرّ "برايان ماك هال" أن الاستجواب الأبستمولوجي كان هو النوع المهيمن في الحداثة، ويتضمن التنقيب عن المعرفة والأهم عن من يمتلك تلك المعرفة (..) إن الأسئلة هنا حسب "ماك هال" تدور حول: ما الذي يتوجب معرفته؟ وما الذي يعرفه؟ وكيف يعرفونه؟ وبأي درجة من درجات اليقين؟ وكيف تنتقل المعرفة من عارف إلى آخر؟ وبأي درجة من المصداقية؟ وكيف يتغير موضوع المعرفة بانتقاله من عارف إلى آخر؟ ماهي حدود القدرة على المعرفة؟[29]

أما في رواية ما بعد الحداثة فكل شيء يرتد ليُسائل حالته الانطولوجية حتى يدرك عالمه الخاص المختلف عن بقية العوالم، لذلك نجد أن «الاستجواب الوجودي يتألف من إدراك عالم واحد من بين العديد. إن الفضاءات النصية والتي يجد فيها البطل نفسه في حالة قلق وتوتر دائما. لا تفترض الشخصية هنا وجود شرح أو تفسير، كل ما تفعله هو استجواب مكانها في عالمها المدرك»[30]، فتكون الأسئلة هنا: ما العالم؟ وما هي أنواع العوالم المتوفرة؟ كيف تتشكل وتختلف؟ وما الذي يحدث حين توضع عددا من العوالم المختلفة في تجابه؟ أو أن تغدو الحواجز بين تلك

العوالم مخترقة؟...»[31]. كل هذه الأسئلة تعني فيما تعني التركيز على اللحظة الوجودية والابتعاد عن كل تقرير مسبق.

يبدأ السؤال الوجودي في رواية "غرفة الذكريات" من سؤال الكاتب (ماذا أكتب؟): «ماذا يكتب كاتب وقد وصل إلى سن الخمسين، ولم يستطع من قبل كتابة أي شيء مهم (..) ماذا يكتب كاتب مثلي، وقد خطرت بباله صور لوجوه غابت في ظلال الحياة، وقصص كثيرة من حياته وحياة آخرين عرفهم وعرفوه، وعاش معهم فترة من الزمن»[32]، هذا السؤال الذي يموضع الكاتب في لحظة ما قبل الكتابة يعد سؤالا مركزيا في الرواية، كونه يهيئ لما سيأتي بعده، فالسرد سيكون حول ذكرياته مع أصدقائه في فترة الأزمة (أزمة التسعينيات)، كما سيكون حول "ليلى مرجان" معشوقته التي هجرته بدون سبب مقنع، وفوق كل ذلك سيكون السرد حول الكتابة ذاتها.

يصرح الكاتب بكل ذلك بأسلوب ميتاقصي محض قائلا: «كانت فكرة كتابة قصة حب ليلى مرجان مع قصص أخرى حدثت لي مع آخرين وأخريات موجودة دائما، وحاضرة أبدا في ذاكرتي وذهني. وأما الرسائل التي وصلتني تباعا فهي التي بطريقة أو بأخرى حركت كتابة هذه الرواية الوحيدة، التي أظنني قادرا على كتابتها بحماس فياض، قد يعطيها قوتها وتماسكها الذي كنت أبحث عنه لكي أسرد تلك الفسيفساء من الأحلام الضائعة، والذوات المعذبة التي عاشت في دكنة أزمنة سوداء»[33]

عبر هذه القضايا سيتخلص الكاتب من هاجس السؤال الذي راوده في البداية، ليتمكن من الكتابة بعد أن وجد المادة السردية المناسبة لذلك: «في هذه السنة 2010 واجهت ذاتي وروحي وعقلي وجسدي.. هل حان الوقت لكي أكتب ما حلمت به منذ أن شعرت بتلك الرغبة النارية (..) واجهتها منكسرا لأن الضوء الذي مثله من كنت أعرفهم في بداية التسعينات كان قد تبدد نوره (..) قلت في نفسي هُم الذين سأكتب عنهم لا غير.. هُم الموضوع والمادة، بل هم دم الكتابة نفسها»[34]، بهذا الشكل ستُنسج حبكة الرواية في تناوب سردي بين القص والميتاقص ، بين الذكريات والماضي والشخوص التي ترتبط به من جهة، والكتابة من جهة أخرى.

لكن التناوب السردي والميتاسردي الذي يمارسه الكاتب لا يعني وجود حدودا فاصلة بين القص والميتاقص، بل يتداخل الأسلوبان في أحايين كثيرة، خصوصا حينما يربط الكاتب عجزه في

الكتابة بعدم قدرته على استرداد كل ذكرياته: أتذكر كل شيء ولكن في الآن ذاته أعجز عن كتابة الذكريات، كأنها تقاوم الخروج من تلك النقطة التي سكنت فيها طويلا (..) لم أتصور الذكريات تقاوم صاحبها إلى هذا الحد، لكن سأكتب تلك الذكريات مهما حدث ومهما كان الثمن»[35]، ويعطي لنا السرد إشارة واضحة عن مرد ذلك العجز الذي سيطر على الكاتب في بداية الأمر، وهو السبب نفسه الذي يجعله يرفع تحدي الكتابة، يكمن السبب في ارتباط ذكرياته بمآسي التسعينيّات، يوضح الكاتب ذلك بقوله: «كنت غارقا في تساؤلاتي التي اعتدت عليها دون أن أقدم على خطوة واحدة نحو الكتابة التي أريدها. وكلما أقدمت يستولي علي ضجر واستياء، بل وأحيانا حقد أعمى ومرير على تلك الفترة المؤلمة من تاريخنا»[36]، وهذا ما يجعله في صراع داخلي بين رغبة عدم التذكر من جهة ورغبة استعادة الذكريات وكتابتها من جهة أخرى.

هذه الرغبة التي استحوذت على بطل الرواية في البداية تنطبق على الكاتب أيضا، وذلك ما يصرح به بشير مفتي قائلا: «بقيت أحلك فقط بكتابة تلك الرواية ولا أستطيع، وأتساءل: متى سأقدر؟ وهل هو مهم من عزيز مالك –الذي هو أنا – أن يكتبها حقا؟»[37]، وهو تصريح ميتاقصي يحيلنا إلى قضية المؤلف في الكتابة الميتاقصية، والذي غالبا ما «يحاول بيأس أن يشنق هويته الواقعية بوصفه خالق النص الذي نقرأه. الذي يحدث هو أنه بمجرد أن يدخل فإن واقعيته تصبح موضع تساؤل. أنه يكتشف أنّ لغة النص تنتجه بقدر ما التي ينتجها. والقارئ مطلع على مفارقة أن المؤلف متموضع في النص في النقطة ذاتها التي يؤكد منها هويته خارج النص»[38]. ذلك التموضع الهلامي للمؤلف يكشف في أعمق معانيه نزوع الكتابة الميتاقصية في تفكيك الحدود الواضحة بين الواقع والتخييل، لأن العلاقة بينهما حسب كُتاب ونقاد الميتاقص تتعالى عن كل تحديد.

لذلك فغالبا ما تشير الرواية التي تنهض على فكرة ميتاقصية إلى الوجود الحقيقي للمؤلف ووجوده المتخيل في الآن نفسه. لا يتعلق ذلك بالمؤلف فقط وإنما بشخوص الرواية أيضا، حيث يلتبس الأمر على القارئ في الحكم عليها: هل هي حقيقية أم متخيلة؟ في هذا السياق «تشير كتابات ما وراء القص إلى الطبيعة المعقدة للعلاقة بين التخييل والواقع، عندما تظهر هوية شخصية الرواية بوصفها (هذا الشخص الذي بدون كينونة). فمن ناحية، نجد أن الشخصية الروائية غير موجودة؛ لأن القارئ يعرف أنها مبتدعة من طرف المؤلف(..) ومن ناحية أخرى فإن

الشخصيات توجد في عالم الرواية بطرق تمكن القارئ من مناقشتهم بوصفهم أناس حقيقيون، وقد تترك الشخوص انطباعات قوية عند ظهورها بوصفهم أبطالا من الحياة الواقعية»[39]. نجد في الرواية ما يدل على ذلك، من خلال قول الكاتب: «قدرت في النهاية على الكتابة يوم اختفت تلك الشخوص الحقيقية من قدام عيني، وصارت مثل الأشباح التي تسكن في الأمكنة القديمة. صرت أراها في خيالي وأحلامي لا غير. أما في الواقع فلم تعد موجودة، أو هي موجودة عندما أستحضرها من عمق جديد شفاف، مستعيدا معها كل ذلك الألم العميق الذي سكنها، وسكنني يوما ما»[40]، فبداية المقطع السردي السابق توحي لنا أنّ الشخوص حقيقية، ثم تتحول واقعيتها إلى موضع شك إذ تصير صور متخيلة يراها الكاتب في خياله لا أكثر، ثم يلتبس الأمر أهي موجودة أو غير موجودة؟

دائما ما تضع الرواية الميتاقصية نفسها في منطقة (المابين) لتثبت العلاقة المعقدة بين الواقع والتخييل، والتي لم تؤخذ بعدا عميقا في تاريخ الرواية أو في الكتابة عن الرواية، والميتاقص حينما يفتح الأسئلة من جديد عن تلك العلاقة المعقدة، فإنه من جهة أخرى يستهدف القارئ ليكون واعيا بالبنية المعقدة للرواية، إذ يحمل القارئ في الروايات الميتاقصية عبأً كبير جدا في تأويل النصوص أو إعادة بنائها من جديد، هذا ما تذهب إليه "ليندا هتشيون" فالقارئ «من ناحية نراه يُدفع بقوة للاعتراف بالصنعة البشرية، الفن، فيما يقرؤه، ومن ناحية أخرى، فإن هنا حاجات ملحة وصريحة تثقل كاهله بوصفه مبدعا مشاركا»[41]، كما سنوضح ذلك فيما يلي من قول.

4. ميتاقص القارئ:

يتم التركيز كثيرا في الروايات ذات الطابع الميتاقصي على القارئ بتعرية السرد أمامه وجعله واعيا بالقص، فمن أجل توريط القارئ وجعله على وعي دائم بحضوره، فإن نصوص ما وراء القص لا تتورع عن توظيف أداة (توجه مباشرة) نحو القارئ (مثل الاهانة والاستفزاز وإصدار الأوامر)، إذ لاحظ منظرو ما وراء القص أن القارئ شريك دائم في جريمة صناعة المعنى[42]، يتم توظيف القارئ سواء عبر الأسلوب الظاهر للميتاقص، حينما يُستدعى القارئ بطريقة مباشرة: (أيها القارئ، أيها القراء...)، أو بواسطة استعمال بعض الضمائر التي تجعل القارئ شريكا مع المؤلف، أو عبر الأسلوب الخفيّ للميتاقص في الأخذ بيد القارئ وإطلاعه على الفكرة من خلال آلية العرض أي حوار الشخصيات التي يتم فيها شرح الأفكار أو الأحداث بغية إشراك القارئ.

كما نجد ملامح ميتاقص القراءة في العناصر التي يستخدمها الكاتب لمصاحبة القارئ في عملية القراءة، وإرشاده لكيفية القراءة وفي علاقته بالنص. بمعنى آخر أن يعقد الكاتب ميثاقا قرائيا مع القارئ.

في رواية "غرفة الذكريات" نجد مقاطع سردية عديدة تدل على القارئ، لاسيما تلك التي يخاطب فيها الكاتب قراءه عن نفسه: «لا تتصوروني الآن كاتبا ساديّا، يحب أن يعذب نفسه بنفسه كي ينال رضا معشوقته النارية/ الكتابة، وهي تصهده تحرقه (..) أو تخيلوني كما تريدون فأنتم أحرار في تلك الصورة التي تخلقونها عن كاتب مثلي، كما الكاتب حر في تخيل شخصياته كما يشاء ويرغب.. كلنا أحرار حتى في اختيار بؤسنا وشقائنا ولعنتنا التي تطاردنا من المهد إلى اللحد»[43]، أو تلك التي يخاطبنا فيها عن شخوصه: «لم أحدثكم إلا بالقليل عن ليلى مُرجان، ولا أدري إن كنت أقدر على ذلك الآن.. وحسبي أن الناس الذين يعيشون حياة مطمئنة وهادئة لن يفهموني بالتأكيد (..) لا تهمني أحكامكم في النهاية ما دمت عشت تلك الحالة وتكبدتها»[44]، ثم يحكي لنا عن حادثة اللقاء الأولى بليلى مرجان: «لقد حدث اللقاء الأول كما أخبرتكم بذلك صدفة (ولكن ما هي الصدفة في النهاية؟)»[45]، فالسرد في المقاطع السابقة يبدو مصاحبا للقارئ في تقديم أحداث الرواية، لكنه يتجنب ذكر القارئ بعبارة مباشرة، ويبقى أن تشير إليه ضمائر المخاطب فقط بوصفه مرويا عليه.

تعد الضمائر التي تحيل على المروي عليه صيغ ميتاقصية خالصة، وهي التي سمّاها "جيرالد برينس" (Gérald Prince) (العلامات المصوغة بإفراط) وذلك قبل الاهتمام النقدي بتقانة الميتاقص، مشددا على أهميتها حيث يقول: «ربما تكون العلامات الأكثر إلهاما، وأحيانا الأكثر صعوبة على الإدراك والوصف والقبول، هي تلك العلامات التي سندعوها – نظرا لافتقارنا إلى مصطلح أكثر ملائمة – علامات مسوغة بإفراط (justification-over)، وأي راوٍ يفسر، تقريبا، العالم الذي تسكنه شخصياته، ويحفز أفعالها، ويسوّغ معتقداتها. وإذا ما ظهر أن التفسيرات والتحفيزات تتموضع في مستوى ما وراء اللغة، وما وراء التعليق، وما وراء السرد، فإنها تكون مسوّغة بإفراط»[46]

تؤدي العلامات التي تحيل إلى المروي عليه وظائف عديدة، فهي تستدعي القارئ عموما للانتقال من حدث إلى حدث آخر، باعتبار المروي عليه «يمثل حلقة وصل بين الراوي والقارئ،

وهو يساعد على تأسيس الإطار السردي، ويفيد في تمييز الراوي، ويؤكد موضوعات معينة، ويُسهم في تطوير الحبكة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل»[47]. في متن رواية بشير مفتي نجد ذلك ماثلا، فبعد أن يسرد لنا الراوي شيئا من ذكرياته مع أصحابه يعود ليستحضر المروي عليهم لنقل الحكي إلى بعض أحداث العشرية السوداء: «هل تتذكرون تلك الأيام واللحظات والدقائق؟ أظنكم نسيتموها بالتأكيد، أو أقفلتم عليها في غرف مظلمة، وقلتم مقسمين بأغلى ما تملكونه من مقدسات أن لن تفتحوا لها الباب ثانية، لتطل مرة أخرى فتعكر صفو حياتكم الهانئة اليوم»[48]، وكما أشرنا لا تقتصر مهمة المروي عليه باعتباره حلقة وصل بين الأحداث وإنما يُستدعى لوظائف أخرى، كالتعليق على بناء الرواية وسيرورة الحكي أو دمجه في قضايا عامة تتجاوز الأحداث.

كثيرا ما تختلف الأحداث عن القضايا التي يتطرق إليها السرد، الحدث يتعلق بواقعة معينة أو بفترة زمنية أو بشخصية من الشخوص، وهنا نكون أمام سردٌ خاص يبدأ من نقطة محددة وينتهي في مجاله الخاص، أما القضايا التي يطرحها السرد فهي القضايا العامة التي تتعدى الشخوص والزمن والمكان لكينونتها المطلقة، مثل قضايا: الوجود، الموت، الحياة، ما يؤمن به الناس...، فالسرد في مثل هذه القضايا غير مقيد بمرجعية ثابتة لأنه يمثل هذه القضايا في مجالها الواسع، وكثيرا ما يعبر السرد عنها بضمير يجمع بين الراوي والمروي عليه معا، لأن قضايا التي ذكرناها هي قضايا تخص الجميع. لذلك فأيُّ حديث عنها يعني استحضارا للمروي عليهم.

من ذلك حديث الكاتب في الرواية عن الحياة كقضية وجودية: «إن كل شيء في هذه الحياة بسيط ومعقد في نفس الوقت، واضح وغامض، حقيقي وخيالي، واقعي وحالم، حياتنا ليست إلا صورة عن أهوائنا وأوهامنا، ومشاعرنا ورغباتنا، وكل ما في داخلنا من تركيبات غريبة وعجيبة»[49]، وفي موضع آخر عن القضية نفسها: «أعترف أن الحياة هي الناس الذين نعرفهم ونلتقي بهم، وهي حكاياتهم وقد صارت ممتزجة بحكايتك، بل أصبحت معها كيانا واحدا وموحدا، مفتوحا على ذكريات كثيرة لحيوات متعددة، تلتقي فيك لكي تعبر يوما ما»[50]. وفي موضع آخر يخاطب القراء عن الحب: «كم أخشى أن تفهموني خطأ، وأن تسارعوا للحكم عليّ بسرعة، فتقولون ما سيقوله أي شخص يحكم على المظاهر، ولا يتعدى إلى أبعد من ذلك السطح، أي إلى الحقيقة العميقة للمشاعر الإنسانية، إلى الحب نفسه كما هو (..) أغلب الظن

أنكم لا تطرحون هذه الأسئلة على أنفسكم، أغلب الظن الحب عندكم بسيط لأبعد درجة، حتى عندما يعذبكم فأنتم تلومونه، وعندما يسعدكم فأنتم تفرحون به»[51].

إنّ الكتاب حينما يناقش افتراضاتنا وتصورنا للأشياء فهو يحثنا على بناء معنى جديد من خلال ما يدلّ عليه السرد، وبهذه الطريقة فالميتاقص لا يناقش قضايا النص والكتابة فقط وإنما كذلك القضايا التي تخصنا كقراء وكأشخاص في الحياة، فهو يقوم بتعديل فكر القارئ وتجديد وعيه بالحياة.

5. التعليق النقدي:

من الأشكال التي يأخذها الميتاقص اشتغاله بنقد عملية الكتابة والحكي داخل المتن السردي، وعلى أساس هذه الصورة ترتدي تلك الآراء النقدية حول الكتابة وشروطها حلة إبداعية تحول نمط القص ليكون «خطابا تنظيريا، يرد في شكل ميتاسرد أو لغة وصفية متعالية موضوعية، ترصد خصائص الإبداع القصصي تقنية وبناء وتشكيلا»[52]، ويبدو الميتاقص واعيا وواثقا من هذه القضية تصورا وممارسة إبداعية، فكثيرا[53] ما تحمل الروايات ذات الطابع الميتاقصي تعليقات نقدية أو آراء متعددة حول الكتابة السردية وخصوصيتها ومرجعياتها، وهذا من المهام الرئيسة التي ينهض بها الميتاقص حسب "مارك كيوري" الذي يرى أن «العلاقة المتداخلة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين تعد المكون الأساسي لجوهر ما وراء القص»[54]، وهذا شكل من أشكال نسف الحدود الذي يمارسه الميتاقص على الثنائيات التي كان لكل عنصر منها طابعه الخاص (الواقع والتخييل، الكاتب والشخصية المتخيلة، الرواية والقارئ، السرد والنقد...الخ) لذا أصبحنا نرى حدود مائعة بين هذه الثنائيات وتبادل أدوار في أحايين كثيرة.

يرجع ذلك إلى أنّ كُتاب الميتاقص يذهبون في تعاطيهم مع الرواية إلى أبعد من الجانب الجمالي، فالرواية مثلما تمثل الجمال تمثل النقد أيضا، النقد في حلته الجمالية، لذلك تحاول الكتابة الميتاقصية أن تقنعنا بأن «الرواية جزء متكامل من النقد، وفي الواقع، فإنها توجد بوصفها تجسيدا للنقد عبر حالته بوصفه فنا»[55]، وهذا جزء من الطبيعة الانتقادية التي تحملها الرواية على العموم.

نلاحظ في رواية "غرفة الذكريات" مقاطع سردية عديدة تحمل إشارات نقدية، تتعلق بالأدب عموما أو بالروايات أو بالكتابة على وجه الخصوص، فعن الأدب يماثل الكاتب بينه وبين الحياة قائلا: «أفضل حديث الأدب المقترن بالمتعة والخيال، حيث من خلاله فقط أشعر أن الحياة

يمكنها أن تصبح بعض الشيء ممكنة وسعيدة»[56]، فعبر هذا المقطع يفضح الكاتب ميوله القرائية التي تحدد علاقاته بالأدب، كما يُفصح عن نظرته للأدب الذي يمثل الحياة في أعمق معانيها، يؤكد الكاتب ذلك في موضع آخر حينما يذكرنا بلحظة لقائه بصديقه بعد أربع سنوات من الافتراق، إذ جاء في حوار اللقاء:

- هل تذكر رواية "الغريب" لكامو التي أهديتني إياها؟
- طبعا.. وكيف لا أذكر؟
- سأخبرك بشيء مهم.. لولا تلك الرواية لما تحققت لي كل هذه الحياة السعيدة التي أعيشها
- كيف ذلك؟
- لقد هاجرت في تلك الفترة بطريقة غير شرعية مع جماعة من الشباب، ودفعنا مبالغ كبيرة...»[57]، فبعد أن هاجر صديقه بطريقة غير شرعية إلى فرنسا تم إلقاء القبض عليه، ثم اكتشف بالصدفة أن المحقق الفرنسي الذي عمل على قضية هؤلاء المهاجرين غير الشرعيين يحب كتابات ألبير كامو، مثل بطل الرواية تماما: «أخرج المحقق من كيس بلاستيكي رواية كامو وقال لي: "هل تحب القراءة؟" قلت: نعم سيدي. فرد علي: و"أنا أيضا وكامو بالخصوص. حسنا سيشفع لك كامو بالبقاء في بلدنا.. هنيئا لك" (..) أسعدني ذلك.. لقد فتحت لي تلك الرواية طريق الأمل وطريق الحياة»[58]. فبتوظيف الكاتب هذه الرواية يحاول أن يثبت جدوى الأدب في زمن فقد الثقة في تلك الجدوى.

بالإضافة إلى الرواية الآنف ذكرها يستحضر الكاتب روايات أخرى، من ذلك ما جاء في مناقشته لصديقيه على طاولة الحانة: «بينما رحت أحدثهم أنا عن قراءتي لروايات من هنري ميللر (كان في ذلك الوقت نبي الشر الذي أؤمن به)، وكيف أنه يخلخل تصوراتي ومفاهيمي لكل شيء، خاصة في ثلاثيته الشهيرة الصلب الوردي ومداريه الشهيرين مدار الجدي ومدار السرطان.. كما تحدثت عن افتتاني بعوالم ألبيرتو مورافيا الحميمية والمدهشة لشاب مراهق، خاصة رواية "الاحتقار" التي لم أكتف بقراءتها كنص، بل شاهدت الفيلم السينمائي الذي اقتبس منها»[59].

مثل هذه المقاطع تؤدي كما يذكر "جميل حمداوي" في حديثه عن خصائص الكتابة السردية إلى «إغناء السرد وإثرائه نقدا وتخييلا وتوجيها»[60]، في هذا السياق يستحضر الكاتب

أيضا رواية "الجلد المسحور" لبلزاك باعتبارها الرواية التي شكلت بداية ذائقته الأدبية: «أذكر تلك السنة التي بدأت أطالع فيها بجدية وشغف، أو ذلك اليوم الذي استعرت فيه رواية من المكتبة العامة لبلدية الجزائر الوسطى (..) كانت تلك الرواية هي "الجلد المسحور" لبلزاك، وغرقت معها كما يغرق عاشق في ملذات عشقه دون أن ينتبه لأي شيء آخر من حوله. نسيت الوقت والمكان وكل شيء»[61].

لا تتعلق المقاطع النقدية في هذه الرواية بالحديث عن الأدب والروايات فقط، بل نجد فيها ما يهتم بقضية الكتابة في حد ذاتها كما أشرنا سابقا، حيث يطرح الكاتب مفهومه للكتابة قائلا: « فكرت دائما في الكتابة على أنها عملية استحضار للموتى، نعم كنوع السحر الذي يحضر الأرواح حتى وهي في عالم آخر بقدرة عالم بالروح، عليم بالأسرار، كما قال صمويل بيكيت: "هنالك كائن مقتول في داخلي أريد أن أعطيه الفرصة ليتكلم". تكلموا أيها الموتى.. القتلى.. المذبوحون.. المنتحرون.. من خلالي»[62]، يعني أن الكتابة تعتمد في الأساس على فعل التذكر، وهو فعل يعول عليه كُتاب الميتاقص كثيرا، بوصفه آلية تقوم بإعادة تصور الواقع والماضي ليؤخذ متنوعة ومختلفة، لأنه لا يوجد شيء يقيني ومحدد بشكل مسبق حسب الميتاقص وحسب رواية ما بعد الحداثة عموما.

من خلال التركيز على الذاكرة فإن عديد الأشياء ستعاود الظهور وعديد الوقائع المنسية ستُذكر، وفي كل ذلك سيتضح وعي بالواقع، ليس هو الواقع في حد ذاته، وإنما الواقع كما ترسمه الذاكرة عبر الكتابة، لذلك «لا يوجد واقع بل وعي، والوعي يمكن تخيله كصانع لا يمل التراكيب الشعرية، كمخترع لخيالات لا متناهية»[63]، يعني أن يُستخدم هذا الوعي لإنتاج صور تخييلية متنوعة عن الواقع، لأن هذا الأخير لا يمكن أن يكون على هيئة واحدة.

تقوم الذاكرة بترسيخ حرية الاشتغال على الواقع كما أنها تعمل على تكثيف التخييل الذي يبحث عنه الميتاقص، إذ تحرر صاحبها من سلطة المكان والزمان ليلج عوالم التخييل بالعودة إلى الماضي أو استشراف المستقبل أو الفرار من الحاضر، وفعل التذكر طاغٍ على رواية بشير مفتي، سواء تعلق الأمر برواية الرواية أو برواية الوقائع، بوصفه الحافز والمرجع الذي يجعله يكتب: «يُقاوم الإنسان موت الذكريات بالحنين، بذلك الصوت الذي لا ينفك يعود حتى عندما تخال أنه قد غادرك نهائيا (..) لم يعد عندي غير هذا الهدف، كتابة هذه الرواية، أول وآخر ما سأكتب»[64]،

يقول في موضع آخر: «أحاول التأكد من ذكرياتي، وأن أستعيدها الآن على شكل صور مبعثرة من هنا وهنالك، ولا أريد وأنا استعيدها أن يهرب مني ذلك الخيط السحري، الذي عبره تنتظم الذكريات وكأنها حكايات لم تمت بعد، ولم ينته زمنها..»[65]، فالذكريات هنا تهيء مسارات متعددة للحكايات التي ستروى.

بالإضافة إلى مفهوم الكتابة ودوافعها ومرجعياتها يطرح الكاتب رأيه حول مغزى الكتابة، وذلك في الحوار الذي جمعه ب"سمير عمران" على طاولة الحانة، وهو حوار ذو إشارات نقدية: «قلت له:

- الكتابة ليست كل شيء.
- فرد عليّ:
- نعم صحيح، لكن عندما تكتب تشعر أنها كل شيء، وحتى الحياة تصبح تافهة. يكفي أن تتصور تلك اللحظات التي تغرف فيها ولا تريد أن تخرج منها أبدا، تلك اللحظات التي هي الحياة في أكمل صورها...
- هل سأكتب بهذا الشكل يوما ما لو كتبت؟»[66]

هذا السؤال الذي ينتهي به نص الحوار يوضح بحث الكاتب عن طريقة معينة أو شكلا محددا للكتابة، وقد تحول إلى هاجس يسيطر على الكتاب في مختلف فصول الرواية، إذ نفهم دائما ما يريد الكاتب قوله ضمنيا (كيف أكتب؟)، وهو سؤال نفهمه من سطح السرد، خاصة في تلك الأسئلة التي يطرحها عن الكتابة: «كيف نجد الكلمات لنعيد لتلك الحياة ألقها الحقيقي؟

لقد تهت في تلك الفترة الآثمة بحثا عن تلك الكلمات التي تستطيع أن تخرجني من توهاني المعقد والطويل في البحث عنها..

أين توجد الكلمات وكيف نخرجها إلى أرض الضوء، فتقول ما تقوله ويهنأ القلب وترتاح الروح من تصدعها وتوترها الدائم؟

هل تنقذ الكلمات الكاتب أم الإنسان؟

وهل كان يهمني حينها أن أنقذ نفسي أم أنقذ العالم؟[67]

تعد هذه الأسئلة أسئلة نقدية في قالب سردي، تجسد صورة ميتاقصية للرواية، لأن كل ارتداد إلى ذات الكتابة هو أسلوب ميتاقصي، مثلما يظهر على هذه الرواية، إذ يوجه الكاتب

أسئلة عن الكتابة ذاتها: (ما الكتابة؟، ماهي دوافعها ومرجعياتها؟ ما الهدف منها؟ كيف نكتب؟)، ونشير أن إلى هذه الأسئلة لا تغطي كل الاهتمامات الميتاقصية التي دارت حول الكتابة، لأن لكل رواية أسلوبها المختلف في توظيف الكتابة كتيمة في الكتابة.

خاتمة:

تأتي رواية "غرفة الذكريات" بمجموعة من الخصائص الفنية والجمالية والتيماتية، فتطرح للقارئ مفاهيم الكاتب الخاصة لمقومات الكتابة وأشكالها بطريقة سردية فيها من العمق الفكري والفلسفي ما زاد في جماليتها، وهذا الانشغال الميتاقصي الذي تواظب عليه الرواية الجديدة عموما ورواية ما بعد الحداثة خصوصا، قد أفلح "بشير مفتي" في حبكه بصورة محكمة، على الرغم من كون بنية الميتاقص تسيطر على أغلب فصول الرواية، إذ لا يكاد الكاتب يفارق عصب الرواية – وهو حدث كتابة الرواية ذاتها– إلا نادرا، وعديدة هي الروايات الجزائرية المعاصرة التي تسير في هذا الاتجاه وتستثمر تقانة الميتاقص كبديل حكائي، على غرار رواية: "الحالم" لسمير قسيمي، ورواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، ورواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة وغيرهم..، لكن هذا التوجه وإن يضع الرواية الجزائرية في موقع ليس ببعيد عن التجريب السردي الحداثي والما بعد حداثي، فإنه من ناحية أخرى يطرح العديد من التساؤلات، هل فعل الارتداد على الكتابة يعني أن الكاتب سئم التعبير عن الواقع فلجأ إلى التخييل عن التخييل ؟ أم أن هذا المنحى يجعل الكتابة أكثر واقعية في التعبير عن ذاتها؟، أم على الكاتب فقط أن يؤمن بالتجريب ويترك الحكم والتوصيف للقارئ.

هوامش:

[1] M. Rayan, Postmodrn Politics, Theory, Culture and Society, vol. V, 1 nos. 2-3(1988), p 559.

[2] بيير زيما، النص والمجتمع، تر: أنطوان أبو زيد، مرا: موريس أبو نضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص 217.

[3] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص 236.

[4] امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص 131.

[5] المرجع نفسه، ص 285.

[6] المرجع نفسه، ص 286.

[7] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص ص 298، 299.

[8] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001ص 64.

[9] المرجع نفسه، ص 299.

[10] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 210.

[11] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[12] هيبي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، دط، دت، ص 60.

[13] المرجع نفسه، ص 13.

[14] المرجع نفسه، ص 14.

[15] المرجع نفسه، ن ص .

[16] المرجع نفسه، ص 13.

[17] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[18] حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص 24.

[19] رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته (من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء)، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2015، ص 7.

[20] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 36.

[21] المرجع نفسه، ص 38.

[22] مالكوم برادبري، الحداثة، ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1990، ص 123.

[23] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 38.

[24] المرجع نفسه، ص 39.

[25] فيكتوريا أورلوفسكي، ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيبي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص ص، مرجع سابق، 52، 53.

[26] بشير مفتي، غرفة الذكريات (رواية)، منشورت ضفاف/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط2، 2017، ص 3.

[27] المصدر نفسه، ص 11.

[28] المصدر نفسه، ص 12.

[29] Brain McHale, Postmodernist Ficion, the taylor & Francis e-Library, 2004, p 9.

[30] شاون فايدرمان، التجريب في الأدب (يقظة من الافتتان _ دراسة في رواية ما بعد الحداثة)، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي سوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 163.

[31] Brain McHale, Postmodernist Ficion, p 10

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 83.

[32] الرواية، ص 16.

[33] الرواية، ص22.

[34] الرواية، ص ص 175، 176.

[35] الرواية، ص 210.

[36] الرواية، ص 17.

[37] الرواية، ص 17.

[38] أماني أبو رحمة، ص 65.

[39] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة ، مرجع سابق، ص 19.

[40] الرواية، ص 13.

[41] الرواية، ص 73.

[42] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة ، مرجع سابق، ص 17.

[43] الرواية، ص 125.

[44] الرواية، ص 165.

[45] الرواية، ص 165.

[46] جين ب. تومبكنز وآخرون، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، ترجمة: حسن ناظم_ علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (المجلس الأعلى للثقافة)، الكويت، القاهرة، مصر، 2001، ص 63.

[47] المرجع نفسه، ص 75.

[48] الرواية، ص 124.

[49] الرواية، ص 226.

[50] الرواية، ص 12.

[51] الرواية، ص 72.

[52] جميل الحمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص 18.

[53] الرواية، ص 27.

[54] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، ترجمة: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 16.

[55] ايرن فيشون، جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 80.

[56] الرواية، ص 35.

[57] الرواية، ص 27.

[58] الرواية، ص ص 28، 29.

[59] الرواية، ص 50.

[60] جميل الحمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص 6.

[61] الرواية، ص 38.

[62] الرواية، ص 176.

[63] شاون فايدرمان، التجريب في الأدب (يقظة من الافتتان _ دراسة في رواية ما بعد الحداثة)، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي سوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 143.

[64] الرواية، ص ص 120، 121.

[65] الرواية، ص 209.

[66] الرواية، ص 59.

[67] الرواية، ص 124.

الهوية والأمن اللُّغوي في ظل العولمة.

Identity and linguistic security in the light of globalization

د. محمد الفاروق عاجب

أستاذ بحث قسم "ب"

مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة بالأغواط/ الجزائر.

Adj.farouk@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/12/15	تاريخ القبول: 2019/05/13	تاريخ النشر: 2019/07/15

مُلخص البحث

مادامت اللُّغة وعاء الهوية ولسان المواطنة وحاملةً للموروث الثقافي والحضاري، وآلةً للإنتاج المعرفي والإبداعي فإنَّ ضعف الوعي بمفهوم "الأمن اللُّغوي" وغياب الوعي بأنَّه الجوهر الأول من جواهر الهوية، وبأنَّ اِفتقاده من اِفتقاد الأمن العسكري أو الاقتصادي أو الغذائي أو المائي، فـ"الأمن اللُّغوي" عمادٌ محوري من أعمدة الأمن القومي برمَّته، ويتطلب منَّا هذا الحفاظ على لغتنا العربية والنُّهوض بها وتمكينها والعمل على أن تكون وافية بمطالب العصر متَّسعة لحاجاته وثورته المعرفية في ظل ظاهرة الكونية الثقافية المتستِّرة بعباءة العولمة وإمتداداتها.

وسأتَّجه في بحثي هذا وأنا أعالج الهوية والأمن اللُّغوي إلى النُّخبة الفكرية حيث ورشات إنتاج الأفكار، وإلى النُّخبة السياسية حيث مطاهي صناعة القرار، وإلى الجمهور الذي على كواهله تنبثق الأفكار وعلى سواعده يتنزَّل القرار، مؤكداً على ضرورة التكامل فيما بينهم لنحفظ هويتنا وأمننا اللُّغوي.

الكلمات المفتاح: "الهوية"، "الأمن اللُّغوي"، "العولمة"، "اللُّغة العربية".

Abstract :

The civilisational battle in this age revolves around multiple interlocking facets, It is a battle between the clash of cultures and the grinding of identities and the rivalry on convictions, Then it is a relentless fighting on the centres of linguistic influence, the language is the mother of references in the construction of cultural architecture and in building its cultural heritage, there is no identity without culture or culture without language.

As long as the language is the container of identity and the language of citizenship and the cradle of cultural and civilizational heritage, and a tool for cognitive and creative production, the lack of awareness of the concept of "linguistic security" , the lack of awareness that it is the first essence of the

jewels of identity, and that its absence is similar to the absence of military, economic, food or water security. The "linguistic security" is pivotal pillar of national security as a whole; this requires us to preserve, advance and empower our Arabic language, and to work to be adequate to the demands of the age for its needs and knowledge, in light of the cosmopolitan phenomenon of globalization and its expansion.

In my research, I will address identity and linguistic security to the intellectual elite, where the workshops of the production of ideas, And to the political elite where decision-making workshops, And to the public on whose minds the ideas emerge and on whose sleeves the decision comes down, stressing the need for integration among them to preserve our identity and our linguistic security.

Keywords: Identity, Language Security, Globalization, Arabic Language



ما كنت أحسب أنِّ أعود إلى قضية "الأمن اللُّغوي"[1] شاركت في المؤتمر الدولي الثاني للُّغة العربية بالإمارات العربية المتحدة –دبي- المنعقد في 10/07 مايو 2013م والذي نظمه المجلس الدولي للُّغة العربية بالتعاون مع منظمة اليونسكو ومكتب التربية العربي لدول الخليج واتحاد الجامعات العربية وعدد من الهيئات الدولية وقد حمل المؤتمر شعار:"اللُّغة العربية في خطر: الجميع شركاء في حمايتها"، ووجهت الدعوة لوزارات الثقافة والتربية والتعليم العالي والإعلام والجامعات والعمل والبرلمانات ومجالس الشورى، ومجامع وجمعيات اللُّغة العربية ومراكز الأبحاث، والهيئات والمنظمات العربية والدولية المعنية باللُّغة العربية، إضافة إلى جميع المختصين والمهتمين باللُّغة العربية عربيا ودوليا.

الجميع حضر وشارك في فعاليات المؤتمر من إثراء النقاش والحوار وتبادل الخبرات والتجارب والمعارف مع المختصين والمشاركين في المؤتمر، وخرج الجميع بتوصيات تضمن للغتنا العربية نهضتها وتمكينها وتعزيز تواجدها في جميع المؤسسات الحكومية والأهلية والاجتماعية.

وماكنت أحسبني عائدا لأنِّ حين شاركت بالبحث الموسوم ب"أثر القرار السياسي في الأمن اللُّغوي"[2] والذي ضمَّنته ما كتبه الباحث الجزائري صالح بلعيد رئيس المجلس الأعلى للُّغة

العربية –حاليا– الذي كان له فضل السبق في اِشتغاله على قضية "الأمن اللُّغوي" في كتابيه "يزع بالحاكم ما لا يزع بالعالم" و"في الأمن اللّغوي"؛ هذا الأخير الذي اِقتنعت فيه معه على أنّ العقدة التي تعاني منها الأمة العربية عامة والجزائرية خاصة تكمن في النية العلمية والعملية لدى النخبة وفي الفعل والإرادة السياسية لدى المسؤولين لحلّ المسألة اللُّغوية، وإنّ رقي اللُّغة يعتمد على وعي الأمة التي تنتمي إليها، ومدى حرص أهلها على رعايتها وحمايتها ونشرها والعمل على تقدُّمها، وحرصت أن أشارك لأقدّم للنُّخبة وأصحاب القرار والجمهور معنى عميقا للوعي المستقبلي وأرسلت من خلاله صيحة ظننت أنّي لن أقوى على زفيرها كرّة أخرى وها أنّي أعود، آملاً أن يصادف صدى صيحتي قلوباً صاغية وإن لم يصادفها فلغوٌ أن تنادي من لا يسمع ولا يُصغي ولا يعتبرُ.

أعود لأنَّ "أحداثا جدَّت لم يكن لنا بها لا سابق عهد ولا سابق توقع واِحتمال، ولأنَّ منعطفات تتالت وأخرى تتوالى، وكلُّ ما فيها يومئ إلى اِنبثاق ضربٍ من الوعي جديد كأنَّه طارئٌ يطلُّ على غير ميعاد، تتأمله فتقول هو فواتح أفقٍ جديد، ثم تعيد النظر باستبصار مغاير فتقول هو إطلالة أعراف متمكّنة (...) خللٌ جليل أن نتغافل عن تراتب الأزمنة، إذ في تضاعيف الوعي بها يكمن جوهر الإدراك ومغزى التأويل، وعليها ترتب علاقة الفكر بالوجود".[3]

أعود لأنَّ النخبة في غفلة وبعضهم يتغاضى ويتقاعس عن المشاركة في السّجال اللُّغوي، وأن يكون لهم دورٌ بارز ورأيٌ مسموع في كلِّ ما يجري ويحدث من حولنا من الحدِّ من ظاهرة "التلوث اللُّغوي" الذي ظهر في أثواب جديدة بحكم اِنتشار وسائط الاتصال المستحدثة، ونخصُّ منها بالذكر طفرة البث الفضائي الغزير وما تجنح إليه قنواته من منازع البث الترويجي دون أيِّ اِعتبار لمرجعيات القيمة التعبيرية، وهو اِزدهار سوق التواصل الافتراضي عبر المواقع الاجتماعية، وما نجم عنه من اِنفجار مسالك المحاورة في اللحظة المحينة، وإذا بلغة جديدة تنشأ بموجب تلقائية الفعل وردِّ الفعل وهي لغة تتركب أمزاجا وأخلاطا فتتولد منها عربية هجين".[4]

إنَّ الظواهر السلبية تتفاقم وتتعاظم ضعفا في مناهج تعليم اللُّغة العربية، وعجزا عن تطويرها واِنهيارا في مستوى من يتعلَّمون في المدارس والجامعات، وشيوعا للأخطاء الفادحة على الألسنة والأقلام في وسائل الإعلام وفي مجالات اِستخدام اللُّغة بشكلٍ عام، واِنتشارا للأسماء

الأجنبية التي أسرف الناس في إطلاقها على ما حولنا وليس هناك من يردُّهم –بالقانون والوعي– في هذه الممارسات الخاطئة التي شأنها تدمير الهوية وتشويه صورة الوطن وزعزعة الانتماء.

"إنّنا على يقين قاطع أنَّ واقعنا العربي إذا تواصل اِستخفاف قادته بالمعضلة اللُّغوية ولم يحسموا أمرهم في رسم اِستراتيجية ملزمة تقوم على سنِّ سياسة لغوية جريئة سيفرز قريبا حالة من التداول تفرض نفسها بمنطق ضرورة الواقع، فتنبثق مشاهد تعبيرية تتمازج فيها بقايا الفصحى وشظايا اللُّغة الأجنبية –هذه أو تلك– وتأليفات عامية تتأرجح بين الخصوصية المحلية والحدِّ المشترك الأدنى من تقاطع اللهجات العربية ويومئذ ستنجلي المفارقة العظمى بين يسرٍ ظاهر في مجال التداول الشفوي وعسرٍ قاهر في مجال التداول الكتابي؛ سيكون المشهد اللُّغوي متَّشحاً بالاستعصاء، وسيمرُّ زمنٌ قبل أن يتسنى لكلِّ شعب في قطره، أو نظام في بلده، أن يعيد صياغة منظومته اللُّغوية على مقاسات حاجات الضرورة وبعض مقاسات ما سيتبقى من معايير القيم المرجعية".[5]

1- الهوية واللُّغة:

إنَّ اِنعطاف الهُوية على اللُّغة في عبارة تركيبية واحدة يتضمن تبايناً في الجوهر أعانت على إخفائه العادة من حيث هي طبع ملازم، وأكَّدته الأعراف البحثية في معظم تجلياتها. فاللُّغة ظاهرة اِجتماعية، وهي اِصطلاحية بامتياز، تستند إلى مكونين متلازمين، مكوِّن مادي حسي ومكوِّن ذهني غير مادي. أمَّا الهوية فظاهرة رمزية مجرَّدة ليس لها أيُّ تحقق مادي يربطها بعوالم الحسِّ الوجودية. الهوية اِنتماء بينما اللُّغة اِكتساب، والهوية نتوارثها وليس في اللُّغة –أصواتها وألفاظها ودلالاتها– شيئٌ ينقله الوليد عن أمِّه أو أبيه لمجرَّد أنَّهما أمّه وأبوه، فلا أثر للُّغة في الخزينة الوراثية ولا في شفرة حَاملها.[6]

والهوية في معناها العام هي الذاتية والخصوصية، وهي جماع القيم والمثل والمبادئ التي تشكِّلُ الأساس الرَّاسخ للشخصية الفردية أو الجماعية. الهُوية: من الضمير هُوَ فيقال: من هو فلان؟ سؤال عن شخصه وخصاله وفرادته ولغته واِنتمائه، وهي كما يعرِّفها الباحثون:" مجموعة الخصائص والمميزات التي ينفرد بها فرد أو شعب أو أمَّة والتي تتوارث عن ماضٍ ذي تاريخ وتراث ولها في التراث من لغة ودين، وما للأمة من اِنتصارات واِنتكاسات وطموحات واِنتماءات

وخصائص تجعل من ينتمي إليها ذا ذاتية متميزة عن غيره فيصبح ويبقى هو ذاته ونفسه، ويكون بهذا قد أعطى الجواب عن سؤال (من هو؟)".[7]

وإنَّ الهوية لا تتمثل فقط في اللُّغة أو العرق أو الحيِّز الجغرافي فهي أبعد من هذا؛ وقد حدَّدها –ابن باديس (رحمه الله)- في مجموعة المقوِّمات التي تجعل الإنسان متميزا في تفكيره ولغته وسلوكه عن أبناء الأقوام الأخرى فهي:

-اللُّغة التي يُعرب بها ويتأدب بآدابها.

-العقيدة التي يبني حياته على أساسها.

-الذكريات التاريخية التي يعيش عليها وينظر لمستقبله من خلالها.

-الشعور المشترك بينه وبين من يشاركه هذه المقوِّمات.

والأمازيغية التي يجري الحديث بشأنها في هذه الأيام ماهي إلاَّ وجهٌ من أوجه التعبير اللُّغوي له مكانته ويمارس في مستويات معينة وفي مجالات محدودة، ومن ثمَّة فليست هناك ضرورة لجعله عنصرا قائما بذاته.[8]

وهكذا يتضح لنا أنَّ هوية الفرد في عقيدته وجنسه وأرضه ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه والروح المعنوية والجوهر الأصيل الوطني والمصالح المشتركة. وإنَّ "سلاح الكونية الثقافية الغازية إنَّما هو اللُّغة فباللُّغة تغزو لتكسح قلعة الهوية الثقافية باختراق سورها، ثمَّ بنسفها من الدَّاخل، وما سورها المسيَّج لها إلاَّ اللُّغة".[9]

2- اللُّغة العربية إلى أين...!؟

اللُّغة هي الرمز الأعلى المعبِّر عن الهوية، وباعتبار اللُّغة كائنا حيا، ينمو ويتطور وفق خصائص الماهية المكونة لها تحتاج إلى تطوير وتفعيل من أجل أمانها وسيرورتها وخاصة مع عصر العولمة[10] الذي لا يبقي إلاَّ اللُّغة الأقوى، فتحتاج كلُّ اللُّغات أن تتحصن من القادم الجارف " تلوح في الأفق ملامح غزوٌ شرس يستهدف اِجتياح اللُّغة وشعوب تتوجس خيفة على أمن وجودها اللُّغوي، فانبرت تحصِّن ذاتها بما ندعوه بـ (الأمن اللُّغوي) خاصة إبان ظهور العولمة التي نشأت بعيد الانقلابات والتغيرات والتطورات في البنى الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية والثقافية والإيديولوجية في المجتمع الأكثر تحديثا وحداثة".[11]

إنَّ السؤال المتعلق بمصير اللُّغة العربية ربَّما كان فيما مضى، ومن خلال منعطفات زمنية وتاريخية مختلفة ضرباً من الاحتشاد الوقائي، وقد كان بالفعل كذلك منذ بداية النهضة العربية الحديثة، واستمرَّ على ما هو عندما جثم الاستعمار ثمَّ تمكَّن واشتدَّ طيلة سنوات المقاومة والتحرير، ولكنَّه في هذا الزمن الجديد، ومع تفتق التاريخ عن الاستعمار الثقافي الجديد، قد غدا سؤالاً راهناً، ضاغطاً، حارقاً، لا يحتمل التأجيل، بل أضحى من أمهات الأسئلة لأنَّه بثقله الرمزي يقوم مقام أركان الصراع الكلاسيكية كلِّها: السياسي والحربي والاقتصادي والعسكري نؤكِّد هذا ونحن نرتجي أن يخبئ لنا المستقبل العربي مفاجآت سعيدة تعيد الاعتبار إلى اللُّغة القومية وتعين على تطهير أحاسيسنا حول الهوية.[12]

"إنَّنا أمَّة لا تنفك تعمل على ضياع هويتها اللُّغوية وليس من اليسير إقناع الناس بأنَّ للتاريخ أطوارا وللقضايا اللُّغوية محطات، وهي اليوم غير ما كانت عليه بالأمس، وقد لا يخفي هؤلاء جميعا إستغرابهم الأقصى إذا كاشفناهم بحقيقة جديدة تخلَّقت في رحم الأحداث الكونية غير المسبوقة، وهي أنَّ اللُّغات الأجنبية لم تعد هي العدوُّ الأول لُلغة العربية، وإنَّما العدوُّ الذي في مستطاعه أن يُجهز على العربية فيذهب بريحها هو اللهجات العامية حين تكتسح المجال الحيوي للفصحى؛ ولاسيما حين تغزو قلاع المؤسسة التعليمية".[13]

"...فكيف نتحدث عن الموارد البشرية وتنميتها أو عن التخطيط المستقبلي الشامل ونحن نعيش إنفصاماً بين أدوات المنظومة التربوية وشروط النهضة الحضارية؟ كيف نرقى إلى آليات الاستثمار في حقل التواصل؟ وكيف نمسك بأساسيات إقتصاد المعرفة ومجتمعنا العربي هو المجتمع الوحيد –بين سائر مجتمعات المعمورة– الذي يفتقر لمشروع لغوي واضح السمات متناسق الغايات منسجم الرؤى؟ بم سيجيب ساستنا حين نذكِّرهم بأنَّ اللُّغة العربية قد كان لها –على وجه القطع واليقين– من الوزن الاعتباري لدى كلِّ فئات المجتمع أيام الاستعمار أضعاف مالها منه الآن بعد عقود من دولة الاستقلال؟ ومن له أدنى قدر من الحصافة يعلم أنَّه من المتعذر على أيِّ مجتمع أن يؤسِّس منظومة معرفية دون أن يمتلك منظومة لغوية تكون شاملة، مشتركة متجذِّرة، حمَّالة للأبعاد المتنوعة فكراً وروحاً وإبداعاً. فاللُّغة هي الحامل الضروري الملازم لكلِّ إنجاز تنموي، والذي له ذاك القدر الأدنى من الرَّوية والرجحان عليه أن يعرف أنَّ اللُّغة –بما هي موضوع للتعليم وللبحث

وللإنتاج- ركن أساسي في كلّ مشروع اِقتصادي. لقد آن الأوان -ويكاد يفوت- أن نكفَّ عن اِعتبار اللُّغة مجرد أداة للتعبير يمكن أن نستبدل بها أيَّ أداة تعبيرية أخرى".[14]

3- النُّخبة وصُنَّاع القرار:

إنَّه لا ثقافة بغير هوية حضارية، ولا هوية بغير إنتاج فكري، ولا فكر بغير مؤسسات علمية متينة، ولا علم بغير حرية معرفية، ولا معرفة ولا تواصل ولا تأثير إلاَّ بلغةٍ قومية تضرب جذورها في التاريخ، وتشارف بشموخ حاجة العصر وضرورات المستقبل، إنَّها تعاضلات بالغة التواج بين الشأن اللُّغوي والشأن المعرفي والشأن الاقتصادي ولا جامع لها كلها إلاَّ مؤسسة صناعة القرار.[15]

" إنَّنا نعتقد أنَّ غياب القرار السياسي الحازم هو وراء كلّ هذا العجز وهذا التأخير والتقصير، ويبدو طبيعيا في بلاد تتقدم فيها الاعتبارات السياسية على أيِّ اِعتبارات أخرى وفي هذا المقام فأنا لا ألوم القيادات السياسية بل ألوم أنفسنا -نحن أنصار التعريب- لأنَّنا أخفقنا في أن نجعل التعريب مطلباً سياسياً تعطيه القيادات السياسية ما يستحقه من أولوية ".[16]

فإذا دققنا في " مصطلح (القرار السياسي) نعني به قرار السلطة الحاكمة في أعلى مستوياتها و التي لها فعل الخميرة في العجين، حيث لها أثر التغيير الفعلي والسريع، فالناس على دين ملوكهم (...) والمطلوب من أصحاب القرار إبداء صدق النوايا في العمل على تحسين وضع العربية عن طريق:

- الشروع في تطبيق تعميم اِستعمال العربية وعلى مراحل.
- إنشاء لجان المتابعة.
- إرداف ذلك بالقرار السياسي".[17]

إنَّنا نريد من أصحاب القرار أن يتبنوا حول "الهوية والمسألة اللُّغوية" خطابا يستوفي كلَّ أشراط الوعي الحضاري وتجسيده فعليا في واقع الحياة، نعم إنَّنا بحاجة إلى اِنبثاق وعي حضاري جديد يحمل رؤى جديدة تعمل على التغيير والتخطيط وعلى تحصين النظام التربوي، وبناء الإنسان الحرِّ الواعي الأصيل.

هوامش:

[1] - أول من اِستعملت مصطلح (الأمن اللُّغوي) العالمة اللِّسانية "نيكول غوتيه" في بحث لها عن مظاهر التعدد اللُّغوي في المجتمعات الخليط، وبالذات في تجمُّعات المهاجرين بفرنسا، فرأت أنَّ هذه التجمعات تشكل خطورة (اللاَّأمن لغوي) في منظور التواصل والانسجام المجتمعي، وأنَّ تفتيت المجتمعات من الداخل يأتي من التسامح اللُّغوي. ينظر: صالح بلعيد في الأمن اللُّغوي دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2010م، ص43.

[2] - ينظر: الأستاذ محمد الفاروق عاجب، القرار السياسي وأثره في الأمن اللُّغوي المؤتمر الدولي الثاني للُّغة العربية تحت عنوان:"اللُّغة العربية في خطر: الجميع شركاء في حمايتها"، الامارات العربية المتحدة، دبي، 07-10 مايو 2013م/ 27-30 جمادى الآخرة 1434هـ، المجلد رقم: 01، ص510.

[3] - عبد السلام المسدي، الهوية العربية والأمن اللُّغوي –دراسة وتوثيق-، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1 بيروت، تموز/يوليو، 2014م، ص11-12.

[4] - المرجع نفسه، ص17.

[5] - المرجع نفسه، ص18.

[6] - المرجع نفسه، ص259.

[7] - عبد الهادي بوطالب، أزمة الهوية في نظم التعليم في العالم الإسلامي، مطبوعات الأكاديمية الملكية المغربية الرباط 1991م العدد رقم: 08، ص107-108.

[8] - عبد القادر فضيل، اللُّغة ومعركة الهوية في الجزائر، جسور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، ط1، 2013م-1434هـ ص231.

[9] - المرجع نفسه، ص231.

[10] - العولمة مصطلح جديد ترجمه العرب عن مصطلح (Globalization) المأخوذة من كلمة (Global) بمعنى كروي أو عالمي وشامل، وقد اِستقرَّ لدى الدارسين أنَّها تعني "نظام عالمي جديد قائم على العقل الإلكتروني والثورة المعلوماتية القائمة على المعلومات والإبداع التقني غير المحدود، دون الأخذ بعين الاعتبار الحضارات والقيم والثقافات والأعراف والحدود الجغرافية والسياسية السائدة في العالم قاطبة". ينظر: علاء الدين ناطوريه، العولمة وأثرها في العالم الثالث التحدي والاستجابة، دار زهران للنشر، عمان، الأردن، (د.ت)، ص9-10.

[11] - منير الحافظ، الوعي اللغوي الجمالي في فلسفة الكلام، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005م ص160.

[12] - عبد السلام المسدي، الهوية العربية والأمن اللُّغوي –دراسة وتوثيق-، ص262.

[13] - المرجع نفسه، ص262-263.

[14] - المرجع نفسه، ص263.

[15]- المرجع نفسه، ص272.

[16]- ممدوح خسارة، التعريب بين القرارات و التوصيات (وجهة نظر)، مجلة التعريب المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق، 1978م، العدد رقم: 13 ص27.

[17]- صالح بلعيد، في الأمن اللُّغوي، ص41.

تجربة الإبداع الموسيقي في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج
The experience of musical creativity in the novel of the North Sea balconies of waciny laredj

طالبة الدكتوراه **حفصي سميرة**

جامعة الأمير عبد القادر – قسنطينة

كلية الأداب والعلوم الإنسانية

hafsisamirachaercheur@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/06	تاريخ القبول:2019/03/25	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

الشمال(لواسيني الأعرج) مركزية هامة مارس من خلالها الاتصال بين الفنون وعالمه الفعلي؛ حيث استلهم من نوتاتها وألحانها وتأوهات الكمان توليفة إبداعية تجاوزت صراع القتلة في الجزائر فترة العشرية السوداء وتحولت إلى حلم تفاعلت فيه كل أجزاء العمل الموسيقي. فتزايد الاحتكاك بين الألحان الحزينة المكثفة بذكرى انفصال ياسين الفنان الجزائري عن أرضه لما تبنى جدران المنفى وبحثه عن فتنة المهبولة. فسافرت الموسيقى في ربوع الوطن وحفرت في شقوق الماضي ونفذت إلى الطفولة السعيدة وحطمت ألفة وصاله بصوت نرجس عبر الأثير. ومثلت رؤية الروائي للعالم ومدى احتمائه بالآخر علامات بارزة في الرواية. ليشكل هذا الخرق الإبداعي تجمعات نغمية ذات إيقاع حزين حقق فيها الروائي الدراما الموسيقية المرفقة بالشعر.

الكلمات المفتاحية : الموسيقى؛ تجربة الإبداع؛ الكمان؛ رؤية العالم؛ الذاكرة.

Abstract:

In the novel titled the balconies of the North Sea of Waciny Laredj, music has been an important centrality, through which he has established a communication between the arts and his real world.

The notes; the melodies and the groans of the violin, Inspiring the anthem to generate a creative music that could exceed the conflict of killers in Algeria (during the black decade) and transformed into a dream, where all parts of the musical work have interfered; so has grown the connection between sad melo-dies, intensified by the memories of disunity (Yacine) the Algerian artist of his party to adopt isolation looking for (Fitna) Sens less.

So, Music has traveled to all corners of the country, digged in the past and reached infancy.It represented the novelist's vision of the world and his protection elevated by others. For this exceptional creativity, he wrote

melody by convergences.by this, the novelist realized musical drama accompanied with poetry.

Keywords: The music; the experience of creativity, the world vision, the memory.



مقدمة

إن القدرة الإبداعية التي مارسها (واسيني الأعرج) على متونه الروائية صعدت من اندفاع لغته نحو الفنون والقضاء على المسافات التي نسبت استحالة الولوج إلى عوالم الفن وتحديد مسالكها وكشف اللثام عن تقاليدها وبعث طقوسها وأسرارها، وضمان حركتها ونظم أنساقها التعبيرية من موسيقى وشعر ونحت ورسم ... إلخ، ليلتقي هذا الجمع فوق أرضية إبداعية مشتركة. ولا شك أن الإيقاع الموسيقي حقق واجهته وهو يتغلغل داخل العمل الروائي فيكتسب فاعلية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة. ومثل هذا الاندماج المشترك حقق انفجارا لغويا وجماليا وفلسفيا.

ـ كيف يمكن قراءة هذا الخرق اللغوي المطعم بالموسيقى؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن قراءة هذا التراكم الميلودي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية تناولنا العناصر التالية:

1- تعريف الموسيقى.
2- التشكيل الموسيقي والعاطفة.
3- الموسيقى والذاكرة.
4- الموسيقى والشعر.

أولا: تعريف الموسيقى:

" تعني الموسيقى عند اليونان، كل ماله صلة بالفن. وهي تدل عند البيزنطيين القدماء على معنى أشمل مما اتّفق عليه المحدثون بدليل أن المعبودات التسع كانت تطلق على كل واحدة منهم كلمة موسا Moussa التي أصبحت بعد التحريف وزيادة يقى للدلالة على النسبة، لفظ موسيقى." [1]

و" قال المسعودي في مروج الذهب: وكان من شريف ما تركته اليونان المعرفة بعلم الموسيقى، لأنه غذاء للنفس، ومطرب لها وملهيها ، نبتهج من سماعه ، ونحن إلى تأليف أوضاعه ، قد نطقت الحكمة بشرفه ، ونبهت عن نفاسة محله .فقال الإسكندر (الأفردوسي): من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات ."[2]

أولا-1- الموسيقى فلسفيا:

اعتبر هيجل الموسيقى " فن ذو طبيعة خاصة تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام. فهو يرى أن المضمون الروحي لهذا الفن ترديد للذاتية، وأن الموسيقى فن يثير فينا أنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية."[3]

ينظر(نيتشه) إلى الموسيقى " على أنها وسيلة يستطيع بها الأنسان أن يعيد تقويم قيمه، وأن يحول هذا العالم الأصم إلى مجال أروع وأفضل يعيش فيه الإنسان، مؤقتا على الأقل. ذلك أن الموسيقى في رأيه هي قبل كل شيء فن الانفعال[...] فالموسيقي يمكنه أن ينقلنا إلى أجواء أنقى وأصفى بأن يزيد فنه كمالا عن طريق تحقيق أمانينا ورغباتنا بالخيال في إطار شكلي، وبذلك يساعد على إضفاء الانسجام والنظام على حياتنا المتخبطة في الفوضى."[4]

أولا-2- الموسيقى إبداعيا:

لم تكن الموسيقى بمنأى عن الثورات التي عرفتها الفنون والآداب وكان الموسيقار (فاغنر) من الأوائل الذين نادوا بضرورة إدماج الموسيقى بالشعر والفنون التمثيلية حيث ظهرت العديد من الأوبرات الغنائية ذات الطابع الدرامي والتي احتضنتها ألمانيا ثم امتدت لتأخذ هيئة فنية خالصة في فرنسا.

" إن المضمون الجمالي للموسيقى في الدراما تحدد من خلال قدرته [فاغنر] على نقل الأفكار بتكامل وفاعلية فنية عالية، فتناسق الصوت الموسيقي مع الكلمة وكل متطلبات العرض الأخرى أتاح الفرصة لإخضاع الموسيقى لأدق تفاصيل أفكاره المسرحية المنبثقة من المضمون والنص الدرامي. "[5]

الموسيقى كشف أرفع من

أي حكمة ومن أي فلسفة

بيتهوفن

ثانيا: التشكيل الموسيقي والعاطفة:

إن " الكشف عن سر الموسيقى يعني التوصل إلى سر الفنون الأخرى [...] باعتبارها فنا يهز المشاعر في قوة، ولأنها هي اللغة المثلى للعاطفة ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس [...] إذ يقول لنا كانط وفخته وهيجل، وشوبنهاور وكل بوسيلته وبتباين بينهم، في كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة العاطفية."[6] و "عندما يشكل الموسيقي موسيقاه، يشكل العاطفة في نفس الوقت." [7]

تنشأ رواية "شرفات بحر الشمال" فوق آلة الكمان المطعمة بلواعج الحب والمنفى وحرائق الوطن الذي لا تندمل أوجاعه والتي استنفذت النص الروائي. وأجبرت اللغة أن تتداعى بالاعتراف والتذكر والتوهج والاندماج الوجداني مع ايقاعات الشعر والموسيقى والألوان الكروماتية. وما إن تصل هذه المصاهرة الدلالية إلى الذروة الختامية تهتز الذاكرة ويتهاوى المكان والزمان والطفولة وسط عدوى من الصور المتشابكة والرموز المكثفة بالدلالة.

وما إن تبنى (ياسين) الفنان الجزائري شوارع وجدران المنفى حتى تحولت الرواية إلى ذاكرة سجلت فيها الموسيقى سفرات شخوصها داخل المعمل الفني والتي كانت على عجالة من أمرها، ولكنها حجزت أمكنة من القصص تتحول إلى مرثيات للأحبة والأصدقاء والمارين من المنسيين.

يتخذ التشكيل الموسيقي في " شرفات بحر الشمال" أيقونة العاطفة التي تحدد السلم الهرموني الذي يتنامى بموجبه الإيقاع وهي وسيلة ملائمة للاتصال الروحي وتحقيق انفعال الحب أو عاطفة الحب. لأن الألفة الحاصلة بين العاطفة والموسيقى أعطت معنى أضرب قلبك حتى لا تختفي مشاعرك؟ ما قيمة الحياة إذا لم نتألم ونحب ونرحل؟

" لا ينشأ الحب منذ الأزل إلا داخل المأساة والفجائع منذ آدم مرورا بجلجامش ووصولات إلى بنيلوب وهي تغزل حبها بالدموع والآهات في انتظار عودة أوليس."[8]

إن التوليفة التي نسجها القران الرابط بين عاطفة الحب المتناغمة على ميلوديا الكمان لا تعرفه إلا المهبولة (فتنة). وهي التي تندفع بكمانها فتحول الخطاب الروائي إلى تلوينات نغمية يتراءى لنا" لعبة للنوتات Le jeu des notes"[9]

" لم يبق أمامي إلا الكمان والرسالة والفوطة الزرقاء كشواهد على مرورها وإلا لقلت أن ما حدث لي هو أجمل حلم ينتظره العاشق[...] انتظرت طويلا عودتها وفي قلبي خوف غامض ثم نزعت

لباسي ودخلت البحر وأنا أصرخ وأبكي خائف من أن يكون البحر قد ابتلعها؟ فتنة؟ فتنة؟ أرجوك عودي لا تكوني مهبولة."[10]

كيف عاشت الموسيقى في أوصال (ياسين) بعدما غادرت (فتنة)؟

نروم في هذا المقطع رؤية مجازفة عنيفة بحرائق الحب وتداعيات الفراق، مسلك فني انتهك مصوغات الحكي لتتحول العلاقات المتبادلة بين الإيقاع الموسيقي وتنامي العاطفة بين (ياسين) و(فتنة) عناصر حسية " تسلم في الوقت ذاته بأنها حزينة تسير نحو حتفها يحوطها الحنين والألم."[11]

ومن مؤهلات العمل الموسيقي أنه تداعى بالحب ولواعج الألم الذي احتضنه (ياسين) وهو يحتجز أوتار كمان (فتنة) كلما اشتد الشوق إليها. كان يردد لحن الرحيل. " وضعت الكمان بين الكتف والذقن كما علمتني شعرت بظلها ورائي وهي تضبط وقفتي تحسست رؤوس أصابعي الخيوط الباردة ثم بدأت أعزف لفتنة للبحر والأموات فقط بقايا النشيد الأندلسي الحزين وموسيقى الليل الصغيرة كما تعلمتها منها لأول مرة منذ ذلك اليوم أصبحت أعزف كثيرا وأكتب قليلا." [1]

يمثل هذا المقطع اتصال (ياسين) بالموسيقى اتصالا عاطفيا ثم يلمسها ويتحسسها ليصنع فعل الحب أين كشف عن آلام الروح والأرض والبحر وكل الأشياء التي أثارت هذه العواطف والإبقاء على ايقاعات (فتنة) وعن المسالك التي عبرتها وهي عالقة بكمانها. والموسيقى على هذا القدر تتجاوز وعد الحب إنها " صيحة للروح تجد صداها في روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقي على عاتقه مهمة ـ فوق موسيقية ـ أباسيناتو (أو التعبير عن العاطفة) [...] الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخلية وعواطف وشموس غاربة." [2]

ثالثا: الموسيقى والذاكرة:

كيف تحدد الموسيقى ذاكرة الوطن؟

" الكمان ذاكرتي البعيدة ولهذا أحبه.

ــ هل يمكننا أن نسمع صوت هذه الذاكرة.

كانت العيون ملتصقة بأصابعي وهي تحاول أن تفكّ سرّ الحالة. لم يتكلّم أحد. كانوا يستمعون إلى أنين لم يكن كالأنين. أنين يشبهني ويشبه قليلا تلك الأرض التي تخلّت عن كلّ الذين أحبّوها ودخلت فراش القتلة."[3]

لم ينظر (واسيني الأعرج) إلى الذاكرة " في اقتناص الأحداث المنقلة فحسب ـ المسكوت عنه والمغيب وإنما في استقصاء أشكالها ومراميها أيضا والقيام بفحص نقدي لتمثلات أصحابها في الماضي."[4] كما اعتنى ببعض الأجناس والفنون لإضاءة مختلف أحداثها سواء ما تعلق بالذكريات أو الكتابة التاريخية والرسائل.

ثالثا – 1 –ذاكرة الوطن الجريح:

ترصف" شرفات بحر الشمال " ذاكرة الوطن الجريح الذي لاحقته تمثلات الشخصيات ومؤهلاتها الفنية ومشاركتها الوجدانية لما انفصلت عن الوطن. وقائمة ضحايا المنفى تصدرها (ياسين) مرورا (بالمهبولة) وصولا إلى كليمونس وعثورا على تمثال (كنزة) زوجة الملك الحزين وخاتمة بوضع باقة نرجس على (تينا) الوهر انية.

" المنفى فلا هو يمثل تواؤما كاملا مع المكان الجديد ولا هو تحرر تماما من القديم، فهو محاط بأنصاف مشاركة، وأنصاف انفصال، ويمثل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن، وعلى مستوى آخر قدرة المنفى الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو احساسه الدفين بأنه منبوذ."[12]

إن هؤلاء الّذين تخلى عنهم الوطن اتخذوا من الموسيقى موطنا يقيمون فيه. ولعل الجولات التي قامت بها الموسيقى في أرجاء الماضي اهتدت إلى الذاكرة الجريحة المثقلة بذكرى الانفصال عن الوطن؛ حيث ينتقل المنفى عبر بواطن كافة الشخوص." فالموسيقى بوصفها تعبيرا عن الكون.[13] " هي نفسها اللغة التي استحضرها (واسيني الأعرج) لترتيب أرشيف الذاكرة وهذا ما يبرر انتشارها عبر مواقع النص الروائي مشكلة خزائن لا ينفذ بريقها في الوطن والمنفى.

وكونت التشكيلات السردية للشخصيات الرفقة الفنية والمشاركة الوطنية لأن "...العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب منظرا أو فعلا أو حدثا يبدو لنا أنها تكشف معناه في أغوار أسراره فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير."[14]

وألحق (واسيني الأعرج) إرادة بالموسيقى حيث قدمت كل أنواع الصور التي تحتفي بها الذاكرة." أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنى قتلها من كان هناك؟ صوت من ذاك الذي كان يشق القلب في الصباح الباكر [...] في كليمونس شيء يصعب القبض عليه مثل

الضوء الهارب ربما لأن لنا ذاكرة مشتركة بآلة اسمها الكمان [...] هناك سحرني البعض دون كلام كثيرون يحتلون أمكنتهم في الذاكرة [...] كنت متعبا وحزينا وبيني شيء من الدهشة مما كان يحدث لكليمونس؟ هاه وجدتها كيف لم انتبه قالتها حنين وهي تقدمها لي رحمة ترجمتها إلى العربية تذكرت فتنة وهي تودع البحر وتودعني حفظت منها اسمين إذا كان ولدا فسيحمل اسمك وإذا كانت بنتا سأسميها رحمة. " [15]

يتراءى لنا أن الكمان الذي رافق (كليمونس) أو (رحمة) ما إن تبدأ أوتاره بالعزف حتى تتداعى لدى (ياسين) ردود أفعال متفاوتة بشأن الذاكرة وتجلياتها. في البدء قتلها والانتهاء من أوجاعها والضغط على نزيفها الذي كان يعتقد بأنه توارى منذ عشرين عاما وكلما تمتد الألحان وتغوص نحو الأعمق يتوقف حكم تنفيذ إعدام الذاكرة لتخرج الذكريات من أعماق الحنين إلى الماضي دون أن يفقد (ياسين) شيئا من مكوناتها. وكلما تتكاثف الألحان وتتشابك ايقاعاتها تنفجر شظايا الذاكرة لينتعش بعدها، لأن (كليمونس) الماثلة أمامه تأسره بظلالها وخلف أوتارها تحضر امرأة ذاكرته (فتنة) .

" تحملني خلالها الميلوديا على أجنحتها وتلفني أمواجها في جنباتها [...] وأصبح أسيرا لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأتحمل تطوراتها وأترك نفسي لها تسحبني وتخضعني."[16]

يتواصل موسم رومانس موسيقى الليل أو الإيقاع المنتظر من المجهول. فجر من خلاله السارد مجاهيل الذاكرة في فترة مختزلة من اليوم، وانتهاكه لهدوء الليل وسكونه مفاده لحظة تأمل فلسفية تطرح العديد من الأسئلة حول السر الذي زجت به الذاكرة في كثير من المناسبات فيفقد توازنه ويحاصر نفسه ضمن عالم ملتبس. تنقاد وراءه مرجعيات من الانفعالات والتفاعلات المجهزة مسبقا مفادها العودة الأولى إلى تلافيف الذاكرة لأنها شفاءه من النسيان.

" أمي كل ما عزفته في هذه السهرة كان لها كانت تحب شوبان كثيرا [...] أنا لا أتذكرها جيدا لا أتذكر إلا أناملها وهي تتزحلق فوق الأوتار وهي تضع رؤوس أصابعي في المكان الصحيح [...] يقول والدي عندما تخطت الحدود رمت جزءا من ذاكرتها. وأحست أنها ولدت من جديد ولم تأخذ من تلك البلاد التي تمزقت اليوم إلا الموسيقى والشوق المستميت إلى الحرية [...] كانت كليمونس تحدثني عن شخص كان بيني وبينه حياة مشتركة كلما دخلت في تفصيل أكثر يبتعد قليلا مني ويقترب أكثر في حرقة التساؤلات."[17]

ـ لماذا شوبان" هو الأستاذ الأعظم لتلك الآلة الرومانتيكية، البيانو وفي هذه الآلة صب مشاعره الجريحة في موسيقى واضحة الأصالة تتميز بالبلاغة والنفاذ إلى الأعماق وتجمع بين روعة المظهر وعمق المعنى. وقد وجدت أحواله النفسية التي تراوحت بين الانقباض المظلم والانبساط الوضاء، تعبيرا عنها في هرمونيات لامعة، وفي تنافرات لحنية مستمرة. ولم تكن موسيقاه إلا صورة شاملة لمشاعره."[18] يمثل شوبان لحن العواطف والتعبئة الوطنية التي تقاسمتها نساء قدر (ياسين).

وهذا ما أراده (واسيني الأعرج) اللعبة الذهنية على مستوى استجابة الكمان للرغبة العميقة لدى (ياسين) وهو ينازل الذاكرة وحرائقها كيما تكون معقلا لدمل جراحاته. هي إذن فتنة المهبولة الأرض التي احتضنته طفلا وهيأته رجلا ذات مساء فتنة ذاتها جزائر الاغواء والجريمة والقتل العشوائي وإبادة التاريخ والثقافة.

ونفسر انتماء عازفة أخرى لذاكرة الكمان لأن الفنان التشكيلي (ياسين) يعتقد جزما وبكثير من الملابسات أن الماثلة قبالته ابنته(رحمة). وكان أنين ألحانها يفتح الجرح الغائر ويعمق مسافة الانفصال عن الوطن لأنها عزفت له لحن الرحيل وايقاع الضياع. ولكنه ترجى من وراء أوتار كمانها رحمة به وبذاكرة وطنه الذي تحول إلى مصلحة لحفظ الجثث أين دفن كل أحبائه وأصدقائه.

ثالثا – 2–الذاكرة المركبة:

تتدافع أوتار الكمان " لتكشف عن المخبوء والنبش في الذاكرة والتنقيب عن ثغرات التاريخ اللامنطوقة المهمشة والمغيبة بفعل التاريخ الرسمي."[19]

" الإنسان عندما يبحث في التفاصيل الصغيرة يعني أن منفاه قد بدأ يحفر خدوشه [...] قلت وأنا انتظر بقية القصة التي رمتني نحو ذاكرة أخرى صاحبتها انطفأت. قالت نورما على هذه الحافة تنام عازفة البيانو كنزة زوجة الأمير الهولندي الحزين [...] خرجت من دار الأوبرا القديمة بعد سهرة لم يحضرها زوجها [...] في إحدى جولاتها في المدينة تعرفت على رجل غامض، حرك شجونها وهز كل يقينها في نفسها. فقد كان عابرا قادما من نفس المدينة التي ولدت فيها صارت تلتقي به في نفس المقهى[...] في يوم من الأيام ملأها الحنين فتركت نفسها تتدفق مثل الماء الصافي عزفت [...] ثم سألته هل عرفت لمن هذه القطعة؟ قال، لا قالت له أنت لا تعرف أرضك هذه المقطوعة ألفها رجل من طينتك كان في الكونسر فتوار الملكي: إيقربوشن. ثم ودعته

وصممت ألا تعود له ثانية [...] وأنها عندما أدركت أنه أيقض فيها وطنا وعندما بدأ هذا الوطن يصير أرضا وحبا فضلت أن تنتحر على أن تخون زوجها أو حبها لأرضها."[20]

ـ ما هي القيم التي أراد السارد الوصول إليها وهو يستحضر الموسيقى؟ وما جدوى الاستماع إلى مراثي الموتى والمنسيين؟

تتألف هذه المقاطع من فائض القيم شكلته الرموز الموسيقية وهي تلملم نوتاتها وألحانها نسجت ظلالها للشخصيات وملأت الفضاء الروائي أثناء استحضارها للذاكرة ونقد الواقع السياسي والتاريخي والثقافي الراكن في الجزائر؛ حيث تلتقي شخوصه عند نقطة واحدة العودة إلى البدائية الأولى إلى نتاجها السابق. وإذا أردنا إحصاء نبرتها المبحوحة نجدها تتدفق في (كليمونس، كنزة، تينا الوهرانية ....).

ثالثا – 3–الاحتماء بالآخر:

حققت التجمعات النغمية التي رافقت الذاكرة ميثاقا من العلاقات الزمنية امتدت لتفجر فيضا من قيم الوطن المخبوءة. كما شكلت كثافتها في النص الروائي الاحتماء بالآخر وبثقافته سيما وأن (واسيني الأعرج) يؤمن بأن " الذات هي خليط مفتوح للذات والآخرين، فالذات هي على الأقل آلاف الناس. "[21]

وأفصحت سيرة الشخصيات وهي تتدافق من أمستردام شفاء مؤقتا من الشقوق والانكسارات التي تزامنت مع مختلف الأزمات التي تعرضت لها الجزائر منذ الحقبة الاستعمارية إلى غاية الموت العشوائي فترة التسعينيات .فقد مثلت شخوصه صورة الذاكرة المعطوبة و المعطلة ما ألزمها تبني جدران المنفى والاعتناء بالموسيقى كعلاج للذاكرة كما أتاحت هذه التجربة " تحررا مؤقتا من العوامل المحيطة بهم مباشرة ومهربا من المحن والأزمات التي يواجهونها وتتيح لهم وقتا يستجمعون فيه قوتهم أو يستنفذونها من تربة جديدة تضيف إلى حياتهم تنوعا وتضفي على وجودهم معنى جديدا ."[22]

ثالثا – 4 – ذاكرة الجزائر ذاكرة حية وخالدة:

ــ هل انطفأت ذاكرة الجزائر وهويتها وأصوات المثقفين تتوارى في مقابر المنافي وبحيرة المنسيين؟ وما هي الآليات المستخدمة في الحفر عن الذاكرة وحفظ جزئياتها من التلاشي؟

" شوف يا سي ياسين واش من الأسماء المبهمة والقصص التي دونتها منذ أن تأسست جمعية المودرين والذين لا أرض لهم .L.A.P.E.S.T وراح يقص على ما لم تكن لهم علاقة بالعازفة ولكن بالعميان الذين ماتوا بعيدين عن هذه الأرض، القاسم المشترك بينهم، هو أنهم كلهم كانوا عازفي كمان."[23]

" تينا الوهرانية، لهذا قلت ربما يكون أصلها من يهود وهران [...] رن الاسم في ذاكرتي بقوة [...]يا سيد الشيخ شوف مليح، تينا أم فتنة، الاسمان متقاربان: الأموات أمانة على الظهر يا وليدي هذه السيدة يقال إنها جاءت مع زوجها من بلاد المغرب [...] أيام السوق العربية تأتي هنا بلباس رجالي في احدى زوايا السوق وتعزف مع العميان[...] المقبرة هي العنوان الوحيد للعابرين الذين نسوا أن للأرض هوية. بدونها لن يلتفت نحوهم أحد. "[24]

ما نستقطره من هذه الأجزاء أن التشكيلة الفنية الخاصة بالموسيقى انفردت بسمات متميزة كونت جمعية المودرين وكل الشبكات التي ارتبطت بالألحان وشغلت مكانا للذاكرة التي توقظ الأشواق وتدخل في عـدة علائق؛ حيث حجزت أمكنتها في عمق قبور المنسيين " أليست كل موسيقى تكون قادرة على بعث الشعور توحي بأنها سوف تستمر وجودا حتى بعد موتنا."[25]وعليه فالأفق الذي تتجه صوبه الموسيقى، هو تداخل وضعيات المودرين تداخلا حد نقطة التقائهما وهو الحفر في مركز الذاكرة واتخاذ موسيقى الكمان كآلية مشتركة بينهم للحفاظ على جزئياتها من التلاشي والفقدان. وأبرز القرابات التي مثلتها هو الاكتواء بحرائق الوطن والتي انحدرت فيها الإيقاعات من صدى صوتي للموتى.

كما شكل السارد وهو يلاحق طيف امرأة ذاكرة ومن كمانها تجربة جمالية فنية ونسج من تفاصيلها الصغيرة حبلا للتواصل مع كامل شخوصه فكلما توغل في مراثيها كان ينبش عن ذاكرة وطنه، ويحرث المبنى الروائي ويملأ شتات الذاكرة ويكشف الأسرار المنغلقة في تلافيفها.

رابعا: الموسيقى والشعر:

ــ ما هي الموارد الإبداعية التي استخدمها (واسيني الأعرج) ليحقق تجربة جمالية متكاملة في الوسيط الموسيقي ومدى فاعليتها لما تلاحمت بالشعر؟

إن العمل الخلاق نتاجه عملية تنسيق بين جميع الموارد الإبداعية وحسن الانتقال من حد إلى آخر والتظليل على جميع الأجزاء وجمع شملها في الوسيط الموسيقي. وهذه الموارد استنزفها

الروائي، فكانت اللغة الدرامية وهي تتدفق طواعية منحت إحساسا بالمكان الذي مثّله الروائي في متحف (فان غوخ) لما أضاء التقاليد الخاصة بالعرض الموسيقي وأوجد تناغما مع كل التفاصيل التي يتعالق فيها الشعر بالموسيقى. وهذا ما يبرر " أن الفنان يختار على الدوام عناصر هي ذاتها متآلفة حسيا ومتميزة انفعاليا." [26]

رابعا – 1 – فضاء المتحف هوية من هويات العمل الموسيقي:

إن فضاء المتحف لا يشكل مساحة لحضانة العمل الموسيقي بل " هو لزوم توفر ثقافة متحفية أي ثقافة حافظة للذاكرة الفنية." [27]

" عندما خطوت الخطوة الأولى في متحف فان غوخ[...] في الطابق الأرضي توقفت عند اللوحات التي أحبها فان غوخ. لوحات فيطوريو ماتوكوركوس، جون طروب، سينياك، كوربي ودولا كروا وغيرهم ...." [28]

ما نباشره في هذا المقطع أن فضاء المتحف أرضية ثابتة غطت أهم النوادر العالمية لأكبر فناني الرسم وعليه " فالشخص الذي يذهب إلى المتحف (أو المعرض الفني) وكل همه المعنى والحياة." [29] والمتحف يتوفر على هذه الملكة " بعد أن يكون الفنان قد ملك زمام تلك العمليات" [30] التنسيقية التي تؤهله إلى إبراز عبقرتيه.

رابعا – 2– تقاليد العرض الموسيقي:

" إن الطريقة التي تؤدى فيها الموسيقى ترتكز على مالها من مكانة في النفوس فدخول صالة الكون سيرت أو دار الأوبرا هو أشبه بدخول كاتدرائية أو محراب [...] في دار الأوبرا ستجد نفسك في حرم أو معزل أو معتكف، يخضع إلى تقاليد وآداب خاصة." [31]

" الناس هنا يأتون لسماع الشعر مثل الذي يذهب إلى سهرة أزواج بألبسة شيقة ومريحة [...] استقامت كليمونس في وقفتها بجانب عازفة البيانو التي بادلتها بابتسامة متواطئة، ثم نزلت الستائر السوداء في كل الجهات [...] خفت الضوء قليلا وأصبح موجها أكثر باتجاه أضواء أخرى، أكثرها دفئا وإمحاء كالأزرق الهامشي والآجوري البارد [...] عشاق الشعر الذي يدخلونه مثل الذي يدخل مقاما مقدسا."" [32]

حرص (واسيني الأعرج) على إضفاء الأجواء الجمالية المطعمة بتقاليد الموسيقى التي ارتادتها دار الأوبرا التي قامت برعاية فعاليات الأمسية الشعرية بمتحف الرسام (فان غوخ). وأراد

السارد من خلال هذه الموارد توثيق الصلة بين الموسيقى وسائطها و" أن ينزع إلى ملء هوامش وعيينا بجمهرة من صور لأشياء لا تقل جمالا ونبلا "[33] من الموسيقى. فممثلو العرض على درجة من الوعي والأناقة الفنية فنساءه جميلات ورجاله أبطال وكل شخص ينتمي إلى هذا المعلم الفني يباركه بلمسته وخبرته الجمالية بالفنون التشكيلية والموسيقية. وما زاد أرضية العرض جاذبية " أنه ينشر الجمال في الكل [...] ويضفي نكهة من الجدة الرائعة بالدفء الباطني، ولا يوجد في هذه الحياة في هذا العالم أو في أي عالم سواه ما يناقض هذه المتعة أو يكدرها."[34]

" مددت كليمونس يدها عبر ذراع الكمان. ثبتته جيدا على كتفها ثم انسحبت في المرة الأولى على الأوتار بحركة خفيفة، ثم مرة ثانية .... ثم بدأت الأصوات تتوالى وعلى الايقاع نفسه كانت عازفة البيانو تقتفي خطواتها، عرفت الإيقاع الإسباني أرانخويس رودريكو. امتلأت حتى ضاق نفسي وكدت أصرخ بأعلى صوتي: الرحمة، الرحمة، إني أموت. هذه الموسيقي تقتلني بعدما قتلت طفولتي [...] وعندما تفوهت حنين بأولى الكلمات الشعرية. زممت فمي حتى لا تباغتني الصرخة يكفي، نرجس، حنين؟ [...]

كلما جئتك، وليت وجهك نحو البحر؟

ونسيت أن حبك مثل الحياة،

يستهلكنا قبل أن ندمنه

فقلل من خطايا الصمت وتعال

لكل شيء في غيابك صار يشبه الفراغ."[35]

إن هذا المقطع يمثل نصا ذو أبعاد فنية وهذه الإحالة الإبداعية هي المدخل الذي نفذ إليه (واسيني الأعرج) ليحقق التجربة الجمالية. " ففيها يكشف التنوع والتماثل في المختلف، كما أنها تقوم على خلخلة الجمود، والثبات في الأشياء وتحطيم الألفة والاستقراء ونزع الكثافة والغلظة في الوجود الخارجي ليغدو تماوجا تتخلق من أشكالا شتى."[36] و حقق الروائي هذا المنعرج من خلال العلاقة المندمجة بين الشعر والموسيقى. واستجابة لهذا المنحى وظف اللحن الأول ثم اللحن الثاني الذي انتشر بواسطة كثافة الإيقاع الهرموني ليجتمع تفاعل اللحنين "عند اللحن اللانهائي."[37] وأدمج هذه التلوينات الصوتية بالآلات الموسيقية المتنوعة ــ بيانو، كمان ــ لتصنع لحظة العشق المبتورة حنين، نرجس؟

والموسيقى على هذه الهيأة " تمسنا في الواقع من جذور كياننا وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح، فتدق عليها في محور ارتكازها وفي النقطة التي تنبع منها جميع أمانينا، لأن الوزن الحي الذي تضمه وإلى القوة العميقة التي هي كياننا، فإذا ما تخطت كل ما نحب، ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه، ذلك الشيء الذي لا أدري كيف ينهض ويتأوه ويأمل."[38]

رابعا – 3–الدراما الموسيقية:

" ثم صمتت قليلا. التفت نحو كليمونس، واصلت كليمونس عزف أوتار أرانخويس لرودريكو خواكين، بشكل هادئ أكثر ثم التفتت نحو عازفة البيانو، فخففت من حدة الايقاعات حتى صارت مواكبة تماما لكليمونس . كنت أظن أن حنين ستواصل قراءة الشعر [...] جميل أن نعشق رجلا، جميلا أن نحب وطنا والأجمل من كل هذا أن نحس أننا صرنا موضوعا للعشق لأناس لم تجمعنا بهم إلا صدفة الأبجديات الضائعة. رجل عندما وصل إلى هذ الأرض لم يفتش على وجاهة ولكنه ذهب ليضع وردا على قبر لامرأة كان يحبها ووعدها ذات زمن أنه إذا مر على هذه الأرض سيزورها [...] حين وضع النرجس على القبر، وضع ذاكرته التي كانت تتقد أمامه بحرائق الخوف والعزلة والحب لوطن يجرح كل يوم ..."[39]

اشتعل هذا المقطع بالحركة الديناميكية أثناء عثور (ياسين) على قدرات روحه التي فقدها لما انفصل عن ذاته وأرضه. فكانت جاذبيته نحو اللذة الموسيقية المندمجة بالشعر تزداد طراوة لما انضمت إلى شهوة الخيال الذي انفجر على مكابل الحرية. فتلتقي مسالك هذه الجاذبية لتعقد رابطة بين الفكرة المطروحة والموسيقى.

كما توسع (السارد) في ربط البناء في عزف (أرانخويس) فاحتضنت الدراما الموسيقية اللحن اللامتناهي الذي تحقق بواسطة التناسق الهرموني والإيقاع والتلوين الآلي. فتجتمع هذه الموتيفات بشكل هادئ وصف فيها (السارد) الجانب الدراماتيكي الذي تعالت فيه لحظة المكاشفة لما تداعت (حنين) بسرد قصة (ياسين) و(فتنة) وصوت (نرجس) المنبعث من الأثير على الجماهير.

" تنهدت عميقا ثم واصلت تدحرجها نحو الكلمات التي نحتتها مثل الذي يشتغل على طين قاس.

ـ قصائدي هذا المساء تذهب نحو هذا الرجل إلى الفنان ياسين الذي عندما خرج الجميع بقي هو أمام الموت لا شجاعة منه كما يقول ولكن لأنه لا يعرف كيف يعيش خارج أرضه وخرج عندما

بايع الجميع القتلة وقال ببساطة هذه الأرض لا أعرفها وليست في حاجة إليّ أنا بحاجة إلى النسيان [...] التفت مرة أخرى نحو عازفة البيانو وكليمونس وبدأ الحنين يحفر شيئا فشيئا أخدوده على سوناتة لموزارت والكمان يتلوى [...] نرجس، حنين؟ ما الذي قادها إلى هذا الغياب المؤذي وموسيقى أرانخويس إذا لم تكن نرجس [...] عندا تحب لا تحب بكلك وإلا ستموت مغبونا، خل دايما شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك."[40]

لما كان الشعر يجد حيويته في عالم النغمات الموسيقية تعالت " الموسيقى الحسية للألفاظ "[41] المندمجة بتطور الإيقاع الذي شكله أنين الأنغام المركبة لعازفة البيانو بكمان (كليمونس)على سوناتة لموزارت .وهذه الإثارة الجمالية فجرت مناظر بشعة لما بايع الجميع القتلة في الجزائر حيث توغلت التراجيديا بعمق بين كل هذه الأجزاء. ولكن مسافات الإيحاء بين قيمتها الجمالية أضافت ايحاء بالسعادة مهما بلغت درجة الحزن لأن " من المفاتن الرئيسية للتراجيديات إيحاءها بما كان من الممكن أن تكونه، لو لم تكن التراجيديات، فالسعادة التي تشع خلالها والآمال والحب الطموح التي تتألف منها التراجيديات، كل هذه الأشياء تفتن أفئدتنا وتحظى بعطفنا. "[42]

وكل هذه الموارد التي صنعت هذا الرعب من الألم أضفت لحظات من السعادة لدى شخوصه لما صنعت لحمة من الجمال الشاعري.

خاتمة :

لما تخطينا حدود نهاية "شرفات بحر الشمال" تراءت لنا معالم الفنون التي هزت يقين القتلة في الجزائر الذين بايعهم الجميع حيث استنزفت اللغة زمنا امتد في الفضاء الروائي لتصنع تجمعات جمالية. ملأت فيها الموسيقى مساحات الفراغ التي خلفها أصدقاء وأحباء (ياسين) وكل من اجتمعت ذاكرته بهم في المنفى.

_ فما هي المنجزات التي حققتها الموسيقى داخل المعمل الفني؟

1. تحدت الموسيقى ماكينة الموت في الجزائر وامتدت لتنبش في الذاكرة وحفرت في شقوق الماضي وكشفت الهامشي والمخبوء.
2. صنع (واسيني الأعرج) قدر الشخصيات التي أفقدها جزءا من ذاكرتها لما تعرضت لأزمة انفجار الوضع في الجزائر. فكانت الموسيقى البلسم الذي عالج نتوءاتها وانكساراتها وكل تعقيداتها.

3. غطت الموسيقى مساحات الحكي، وهذا الاشتباك الفني لقي مسالك عابرة لما تداعت بمرثيات الموتى والمنسيين وكل الشخصيات التي أجبرها على الرحيل، أو فصلها عن الوطن.
4. حققت الدراما الموسيقية الموغلة في الألم وحرائق الوطن وجراحات الحب الإيحاء بكل الأشياء السعيدة التي انتجها تلاقح الموارد الإبداعية.
5. اندماج عوالم الموسيقى بعوالم الشعر التي أفاضت قيم الإبداع التي اندمجت فيها العوالم التخيلية بإيقاعات القوافي وعدوى الصور البلاغية بتنوع النوتات والهرمونيات والميلوديا مشكلة تراكما إبداعيا خلاقا.
6. الموسيقى من أهم الفنون التعبيرية التي سافرت وراء آلام وحرائق الشخصيات حيث أضاء الروائي من خلالها كل التفاصيل والموتيفات المتعلقة بالإثارة الجمالية.
7. الموسيقى عالجت روح الشخصيات ورفعت من مستوى تعذيبهم كما طهرت الذاكرة من القتلة وكانت وصلة المشاركة الوجدانية والوطنية.
8. توظيف الآلات الموسيقية ذات الإيقاع الحزين واندماجها بوسناتات لأكبر ممثلي الدراما الموسيقية أمثال (شوبان)، (وموتسات) ليعرض مشاهد التراجيديا والشجن.

هوامش:

[1] الموسوعة الموسيقية الشاملة القسم النظري، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، كورنيش بشارة الخوري، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص3.

[2] المرجع السابق، ص:4.

[3] سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى أكاديمية الفنون، الجيزة، مصر، ط1، 2006، ص،129.

[4] جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ،مصر، ط1، 2004، ص 233، 234.

[5] قيس عودة قاسم الكناني: أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردنية الهاشمية، ط1، 2017، ص،57.

[6] جان برتليمى : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار ميراث الترجمة ،الجزيرة ، القاهرة ،العدد1817، ط1، 2011 ، ص 217.

[7] المرجع السابق، ص 332.

[8] جمال فوغالي : سردية الشعر الروائي ، وزارة الثقافة ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007، ص111.

[9] محمد هليل : لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي ، عالم الفكر ، دورية محكمة التصدير تصدر أربع مرات في السنة ، المجلد السابع والعشرون ، العدد الأول ، يوليو / 5سبتمبر ، 1998، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، مج 36 ، ص5 16.

[10] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص 56.

[11] جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2013، ص 341.

واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 57.

[4] جان برتليمى : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص321.

[3] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 139.

[4] محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص201.

[12] إدوارد سعيد : المثقف والسلطة ، ترجمة محمد عنابي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ص 95.

[13] أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص199.

[14] المرجع السابق، ص 199.

[15] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 135، 136.

[16] جان برتليمى : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص199.

[17] واسيني الأعرج :شرفات بحر الشمال ، مرجع سابق، ص 136.

[18] جوليوس بورتنوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة فؤاد زكريا ، مرجع سابق ، ص 315 .

[19] مصطفى المويقن : تشكل المكونات الروائية ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللاذقية، سوريا ،ط1، 2001، ص 47.

[20] واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، مرجع سابق، ص 227، 228.

[21] رزان محمود إبراهيم: خطاب، النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار شروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط 1، 2003، ص 236.

[22] جوليوس برتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة ، فؤاد زكريا ، مرجع سابق ،ص315، 316.

[23] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 241، 242.

[24] المرجع السابق، ص 243.

[25] جان برتلمي :بحث في علم الجمال : ، ترجمة أنور عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص 404 .

[26] جيروم ستولنيتز : النقد الفني دراسة جمالية ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2013 ، ص 326 .

[27] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة بين الفن والتواصل، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014. ص84.

[28] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص256، 257.

[29] جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة إبراهيم زكريا ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1822 ، ط1، 2011، ص 509.

[30] جون دوي، مرجع سابق، ص،509.

[31] على الشوك: أسرار الموسيقى، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص130.

[32] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 161، 263.

[33] جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال ، ترجمة محمد مصطفي بدوي المركز القومي للترجمة ، الجزيرة ، القاهرة ، العدد 7676 ، ط1،2009 ، ص 224.

[34] المرجع السابق، ص 224.

[35] واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص 264، 265.

[36] سيد شحاتة : علم جمال الموسيقى ، أكاديمية الفنون ، مرجع سابق ،ص 293.

[37] المرجع السابق، ص 249.

[38] جان برتليمى : بحث في علم الجمال : ترجمة عبد العزيز عتيق ، مرجع سابق ، ص 364

[39] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 225، 226.

[40] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص 267، 268.

[41] جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مرجع سابق ، ص 244.

[42] المرجع السابق، ص 245.

تأثير الصناعة المعجمية لبلاد المشرق في التأليف المعجمي الأندلسي والمغربي (بداية من ق 3ه وحتى ق 12ه)

The Influence Of Oriental Lexicography On Andalousian And Maghrebi Lexicography (For The 3Th Century Hijri To The 12TH Century Hijri)

صفية سعد سعود
جامعة المدية، الجزائر
Safiasadsaoud@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/28	تاريخ القبول: 2019/05/06	تاريخ النشر : 2019/07/15



يعرض بحثنا هذا لمرحلة مهمة من مراحل التأليف المعجمي في التراث العربي في بلاد الأندلس والمغرب، وذلك بغية دراسة مختلف جوانب وحيثيات هذه المرحلة من خلال علاقتها بالصناعة المعجمية في بلاد المشرق.

هذه المرحلة هي مرحلة القرن الرابع الهجري الذي عرف ازدهاراً وتطوراً كبيراً في بلاد المغرب والأندلس في مختلف مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والعلمية، وهذا التطور كان نتيجة لسياسة حكيمة واجتهادات علماء كبار، ونال ميدان تأليف الكتب نصيبه من هذا التطور، وضمن هذا التأليف كذلك كانت الصناعة المعجمية مجالاً برع فيه العلماء فراحوا يألفون فيه العديد من الكتب والمعاجم وفي شتى المجالات المعرفية، وهذا التأليف المعجمي لم يظهر هكذا من العدم بل كان مستمداً من مختلف الدراسات المهمة التي كانت موجودةً في بلاد المشرق والتي انتقلت وسافرت مضامينها مع هجرة العلماء من العراق وبغداد نحو الأندلس والمغرب، فحملوا بذلك معهم البذور الأولى للصناعة المعجمية الأندلسية متأثرين بمدرسة الخليل ولاحقيه، فكان معجم العين الدائرة الأولى والكبرى التي حام حولها كبار علماء وأخذوا منها منهجهم في تأليف معاجمهم، هذا التأثر وأهم مظاهره هو ما سنحاول التطرق إليه في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: المعجمية- المعجم العربي- المعجم المشرقي- المعجم الأندلسي

Abstract:

Our research shows that a major phase of the lexical composition in Arabic tradition in Andalusia and the Maghreb, in order to study the various aspects and purpose of this point regarding the lexicography in the Levant.

This stage is the fourth century Hijri who knew a great development and prosperity of the Maghreb and Andalusia in the various areas of political, social and scientific life, and this development was a result of the wise policy and jurisprudence of senior scientists and the field of writing books its share of this development and to whom the copyright industry has also been a lexical familiar space scientists with so that they begin to excelled in many books and dictionaries and in different areas of knowledge, this creation of dictionary thus appears out of nowhere but has been derived from various important studies that were present in the Levant and moved and surrendered their content with the migration of scientists to the Iraq and in Baghdad about Andalusia and the Maghreb , they carried with them the first seeds of Andalusian lexicography succumbed to his proposed school of Alkhalil Ben Ahmed, Al - Ain dictionary was the first source from which experts have compiled their dictionaries.

The most important aspects of this impact are what we will try to study in this research.

Keywords : the lexicography - glossaries - Andalusians - Maghreb



مقدمة:

ازدهرت الحركة اللغوية في الأندلس وخاصة المعجمية منها خلال القرن الرابع الهجري، والقرون التي تبعته، فتطور مع هذه الحركة تأليف المعاجم في الأندلس والمغرب، وظلّ اللغويون والعلماء يعملون على هذا الجانب من التأليف لسد ثغرات في المكتبة الأندلسية وتلبية لحاجات المتعلمين الذين كانوا يزدادون في الأندلس طلباً للعلم والمعرفة مقبلين على علمائها الكبار هناك، وألّفت هذه المعاجم أيضاً مواكبةً التطور اللّغوي والحضاري الذي عاشته الحضارة الأندلسية على امتدادها التاريخي واللغوي، وهذا التأليف المعجمي لم يظهر هكذا من غير متكئ وخاصة في بداياته الأولى، بل إنّ المدرسة المعجمية المشرقية بجميع فروعها قد ساهمت وبقوة في هذا التأليف، إذْ أثّرت مبادئ وقوانين هذه الأخيرة في التأليف المعجمي الأندلسي والمغربي أيما تأثير، وهو الأمر الذي سنتطرق إليه في هذا البحث الذي وسمناه بـ " تأثير الصناعة المعجمية لبلاد المشرق في التأليف المعجمي الأندلسي والمغربي (بداية من ق 3هـ وحتى ق 12هـ)" محاولين معرفة أين ظهر هذا التأثير، من خلال إبراز نماذج من المؤلفات والمعاجم التي تأثرت بالمدرسة المعجمية المشرقية في تأليفها، محاكاة في المنهج وتأليفاً على منوال المعجمية المشرقية، ثمّ نأتي على ذكر مرحلة أخرى من

هذا البحث هي مرحلة ما بعد التأثر أو مرحلة الإبداع المعجمي في الأندلس والمغرب، وذيلنا بحثنا بخاتمة بأهم النتائج التي استخلصناها من هذا البحث.

أمّا الهدف من هذا البحث فهو التنبيه إلى وجود تأليف معجمي عربي أندلسي ومغربي متميز، كان للدرس المعجمي المشرقي أثر واضحٌ فيه، وذلك ضمن العلاقة بين هذين التأليفين المشرقي والمغربي، كما نسعى إلى تنبيه الباحث في التراث المعجمي على أنّه هناك من المعاجم الأندلسية والمغربية ماهو موضع بحث جدير بالاهتمام تغافل وغفل عنه الكثيرون، وليس الهدف من هذا البحث هو حصر كلّ المؤلفات المعجمية للمدرسة المغربية والأندلسية وهو مما لا يسعنا المقام لطرحه، وإنّما تقديم بعض النماذج المشهورة والتي تعتبر بحق معاجماً.

1. انتقال وتأثير المؤلفات والعلوم اللغوية من المشرق العربي إلى الأندلس والمغرب:

عرف الأندلس نهضة كبيرة في الحركة العلمية وخاصة اللغوية منها مع بداية القرن الثالث الهجري، وانتقال العلوم من المشرق العربي، وذلك من خلال الرحلات من وإلى الأندلس والتي كانت فريضة الحج المساهم الأول فيها، فكان طلّاب العلم في رحلتهم إلى بيت الله المحرّم ذهاباً أو اياباً يأخذون من علماء الحجاز مروراً ببغداد ومصر، فيتزودون منهم سائر العلوم الدينية والدنيوية، وبعد دخول مختلف العلوم لبلاد الأندلس أصبحت الرحلات العلمية واجبةً على طلاب العلم فكأنّها أصبحت فريضة ثقافية يؤدونها[1]، فعلى طالب العلم الراغب في تحصيل المعرفة أن يرتحل إلى ذلك الجانب الآخر الذي تطورت فيه العلوم، فكان منهم من يعود لوطنه ومنهم من يطيب له البقاء في بلاد المشرق، وهذا ناتجٌ عن ولعهم الشديد بالشرقي وهيمنته العلمية كما يذكر ذلك ابن خلدون في مقدمته[2]، فكان ذلك الاهتمام الكبير بكل ما هو وافد من المشرق، وكان التتلمذ على يد العلماء المشارقة هو مبلغ ومطمح الأندلسيين والمغاربة، فكثُر الرحالة إلى المشرق وازداد اهتمامهم بطلب العلم من هناك، فالمقري يحصي 307 راحل أندلسي إلى المشرق[3]، وهذه الرحلات كما ذكرنا كانت بسبب التفوق العلمي الذي عرفه المشرق العربي.

وليست هذه الرحلات وحدها من أثرى الحركة العلمية اللغوية في الأندلس، بل وُجدت عوامل وأسباب أخرى كانتقال كبرى المؤلفات اللغوية للفراء والكسائي مع التجار الذين يسافرون نحو المشرق لقضاء مختلف حاجياتهم، وكذلك حرص الحكام الأندلسيين على الرقي بالعلم وتطويره من خلال تحفيز العلماء والمؤلفين وإغداقهم بالمال والهدايا، مما جعل الحركة اللغوية وخاصة في

القرن الرابع الهجري تزداد تطوراً سواءً بالتأليف أو بالتعليم، ومن بين الحكام الذين كان لهم كبير الأثر في ازدهار الحركة العلمية بالأندلس الحكَم المستنصر(ت366هـ) الذي يعد عالماً فذاً في عصره، أولى اهتماماً كبيراً بنقل العلوم والمؤلفات وجمعها في مكتبته «فقد كان محباً للعلوم مكرماً لأهلها جماعاً للكتب في كل أنواعها بما لم يجمعه أحد من الملوك قبله...وكان يبعث في الكتب إلى الأقطار رجالاً من التجار ويرسل إليهم الأموال لشرائها... وجمع بداره الحذّاق في صناعة النسخ والمهرة في الضبط والإجادة في التجليد، واجتمعت بالأندلس خزائن من الكتب لم تكن لأحد من قبله ولا من بعده إلّا ما يُذكر عن الناصر العباس المستضيء»[4]، ففي عهده انتشر الاهتمام بالعلوم وبالكتب وارتحل العلماء لطلب العلم وجلب المؤلفات من المشرق والعمل على تدارسها وتعليمها لطلاب الأندلس، وكذا الاستفادة منها في التأليف وحتى التأليف على منوالها.

فكان المستنصر الراعي الأول لهذه الحركة والقائم عليها من خلال تطبيقه لاستراتيجية دعم العلماء والمؤلفين عامةً واللغويين منهم خاصة، وحتى دعوته لعلماء من خارج الأندلس من أجل الأخذ عنهم ومثاله دعوته للقالي (ت356هـ) الذي دخل الأندلس سنة (330هـ/941م)[5] ملبياً هذه الدعوة وجالباً معه أحمالاً من الكتب العربية القديمة، من أجل تعليمها لطلبة العلم هناك.

وفي هذا المقام سنحاول التعرض ليس لجميع العلوم والمؤلفات اللغوية التي عرفت تطوراً في الأندلس وإنما عرض مجموعة من الآثار اللغوية وخاصة المعجمية منها والتي تأثرت بالتأليف المعجمي في المشرق العربي وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

فقد كان تأثير اللغويين المشارقة واضحاً في علماء الأندلس وفي مؤلفاتهم قبل القرن الرابع هجري، وطلبهم للعلم من المشرق وجمع مؤلفاته ولقائهم والتتلمذ على يد علمائه مهما بلغ بُعد المسافة دليل آخر على رغبة الأندلسيين وحبهم للعلم وطلبه، فنجد مثلا أبا موسى الهواري الذي صنفه الزبيدي في طبقاته ضمن الطبقة الأولى من النحويين واللغويين الأندلسيين، أنّه «قد رحل في أول خلافة عبد الرحمن معاوية رضي الله عنه، فلقي مالكاً ونظراءه من الأئمة، ولقي الأصمعي وأبا زيد الأنصاري»[6]، ومثله جودي النحوي (ت198هـ) الذي رحل إلى المشرق «فلقي الكسائي والفراء و غيرهما، وهو أول من أدخل كتاب الكسائي»[7]، وكذلك عباس بن ناصح الجزيري ومحمد بن عبد السلام الخشني والأفشنيق ومحمد بن يحيي الرياحي ومنذر بن سعيد

البلوطي وغيرهم ممن ذكرهم الزبيدي وأكّد على أنّهم كانوا يرتحلون إلى المشرق ويأخذون عن علماء العربية هناك أمثال المازني والرياشي والدينوري وابن ولاّد وغيرهم ممن أخذوا عنهم النحو وعلم الحديث، فأدخلوا بذلك كتبهم وكتب سابقيهم ككتاب سبويه والخليل إلى الأندلس عن طريق هؤلاء.

فأمام هذا الزخم من الكتب اللغوية حدث التأثير المشرقي في علماء الأندلس، وخاصة في حقل تأليف المعاجم على غرار الحقول اللغوية الأخرى، فقد عرف الأندلسيون معجم العين بن أحمد بحسب الزبيدي خلال القرن الرابع الهجري وذلك من خلال الرحلات طبعا كما ذكرنا، فكان ثابت بن عبد العزيز(ت313هـ) وابنه قاسم أوّل من أدخل كتاب العين الأندلس[8]، ودخلت نسخة أخرى من العين على يد منذر بن سعيد البلوطي (ت270هـ) مروية عن ابن ولاد[9]، فراح العلماء يتدارسونه ويولونه اهتماماً خاصاً بالشرح والاستدراك والتأليف على منواله لعلمهم بما يحمله من قيمة علمية كبيرة، فهذا أبو علي القالي يؤلف معجمه البارع ينهج فيه نهج الخليل من حيث النظام الصوتي، والذي اعتبره أحد الباحثين نسخة من العين وهذا راجع لكثرة ذكر الخليل في البارع وكثرة النقل عنه[10]، أي أن اللغويين الأوائل في الأندلس اعتبروا العين مؤلفهم الأم الذي استقوا منه دراساتهم وتأليفهم المعجمي فيما بعد، وأبدعوا باتخاذهم منهجاً خاصاً في التأليف المعجمي كان له أثره الخاص في إطار التأليف المعجمي العربي وهو ما سنوضحه لاحقا في البحث.

كما نجد أنّ علماء الأندلس قد اهتموا بنوع آخر من المعاجم قبل القرن الرابع الهجري وذلك خلال القرن الثالث الهجري، وهي معاجم الغريبين والتي ألفوا فيها مقتفين أثر الأوائل في هذا النوع من التأليف المعجمي، ومثاله تأليف عبد الملك بن حبيب السلمي (ت239هـ) لكتاب في غريب الحديث ومثله تأليف عبد الله محمد بن عبد السلام الخشني (ت286هـ) لكتاب في هذا النوع وكلاهما مفقود، وتأليف آخر اعتمد فيه صاحبه منهج الغريبين لأبي عبيد القاسم بن سلام(ت224هـ) وأبي محمد بن قتيبة (ت276هـ) وهو كتاب الدلائل لقاسم بن ثابت السرقسطي الذي ألّفه بالأندلس سنة 299هـ[11]، فهذا تأثير مشرقي واضح في تأليف هذا النوع من المعاجم سار فيه لغويُّ الأندلس مسار لغويي وعلماء الحديث في المشرق العربي.

ما سبق يوضح بإيجاز تأثر علماء اللغة بالأندلس بالمدرسة الأم في المشرق، وهو الحال كذلك في المغرب العربي فقد تأثر هناك النحويون واللغويون أيما تأثر بعلماء المشرق وبكتبهم عبر مختلف المراحل، فكان تدارس المعاجم وتأليفها من اهتماماتهم أيضاً فقد عرفوا هذا المجال مع العلماء الأندلسيين خلال القرن الرابع الهجري من خلال رحلاتهم والبحث عن أهم الكتب في هذا المجال، فألفوا كتباً تعد البدايات الأولى لتأليف المعاجم نجد منهم عبد الملك بن قطن المهري القيرواني المكنى أبا الوليد (ت253هـ) والذي يذكره الزبيدي بأنّه لقي في رحلاته ابن الطرماح وعياض بن عوانة وقتيبة النحوي، كما يذكر أنه قد ألّف كتاباً بعنوان كتب الألفاظ[12].

وهو كتاب انتهج فيه صاحبه ترتيب المواد وفق أبواب الموضوعات والحقول المعرفية[13]، متأثراً بمنهج ابن السّكيت (ت243هـ) في مؤلفه كتاب الألفاظ الذي يعتبر أقدم معجم في المعاني، فمؤلف أبو الوليد المهري يعد من بدايات التأليف المعجمي في المغرب العربي بعد حصول التأثر من التأليف المعجمي في بلاد المشرق العربي، وهناك العديد أيضا من المعاجم التي ألّفت في المغرب العربي مع بداية القرن الرابع الهجري وحتى القرن الثاني عشر الهجري والتي كانت بحق معاجم رسخت مادتها العلمية واستفاد منها علماء المغرب والمشرق معاً، وسنأتي لذكر بعضها في موضعٍ آخر من هذا البحث.

2. تأثير المدارس المعجمية المشرقية في التأليف المعجمي بالأندلس والمغرب:

لا شك أنّ تأثير الدراسات المعجمية المشرقية كان له كبير الأثر في التأليف المعجمي الأندلسي، فمعاجم المشرق والمدارس التي تمخضت عن ذاك الانتاج المعجمي الخصب والغزير لم يتجاوزها اللغويون والمعجميون في الأندلس دون أن يضعوا مؤلفاتهم على نسق إحدى تلك المدارس وينهجوا نهج سابقيهم في هذا الحقل اللغوي.

وبدايات هذا التأليف نجدها مع أبي علي القالي (ت356هـ) الذي ألّف معجمه "البارع" بطلب من الحكم المستنصر أو بالأحرى هذا الطلب جاء لإتمامه وهذا استناداً لما ذكره القفطي في انباه الرواة عن ما شوهد بخط يد ولده عن سبب تأليف القالي لمعجمه[14]، فالبارع إذا أوّل معجم في الأندلس[15] _على حد تعبير محقق كتاب البارع_ سار فيه صاحبه على منهج الخليل في ترتيب حروف المعجم ترتيباً صوتياً ولم يرتبه ترتيباً ألفبائياً بالرغم من أنّ هذا النوع كانا قد شاع في المشرق في تأليف المعاجم كما وافقه أيضا من حيث منهج اعتماد مبدأ الأبنية عامة مبدأ التقاليب في

ضبط المادة اللغوية، غير أنّ القالي قد خالف الخليل في ترتيب بعض حروف معجمه بالتقديم والتأخير[16]، فالقالي إذاً قد اتّبع نهج المدرسة المعجمية الخليلية في المشرق العربي وتأليفه للبارع ولكتابه المقصور والممدود أيضاً خير دليل على أنّ أثر المدرسة المعجمية المشرقية قد أرسى قواعده الأساسية في التأليف المعجمي الأندلسي حتى وإن وُجدت بعض الانزياحات عن المدرسة الأم هي باب الابداع والسبق بطبيعة الحال.

وبعد ظهور معجم البارع في الأندلس ألّفت حوله وحول العين العديد من الشروح والحواشي والتعليقات أهمها وأشهرها "مختصر العين" الذي يعتبر ثاني معجم ظهر بالأندلس للزبيدي تلميذ القالي وهو اختصار للعين نال رواجاً في الأندلس وخارجها، ونجد كتابا آخر للمؤلف نفسه وهو "استدراك الغلط الواقع في كتاب العين" وهو كتاب حقق مقدمته عبد العلي الودغيري وحقق الباقي منه وقدّم له صلاح مهدي الفرطوسي، وكذا كتاب "استدراك على كتاب البارع" حول البارع فقط لأبي مروان عبد الملك بن سراج (ت 489هـ)، والعديد من الحواشي والتعليقات التي أفادت في الاحتفاظ بقدر هام مما ضاع من البارع[17] لأنه لم يصل إلينا كاملاً.

ومن المعاجم اللغوية التي ألّفها أصحابها على منهج الخليل نجد كتاب "المحكم" لأبي الحسن ابن سيدة المرسي (ت485هـ) الذي ألّفه على حروف المعجم مرتبة ترتيبا صوتياً فاتّبع القالي بذلك أيضاً، ولم يعتمد نظاماً آخر في الترتيب كان قد ظهر في المشرق هو الترتيب الذي ظهر مع معجم الصحاح للجوهري (ت398هـ) والذي أحدث ثورة في التأليف المعجمي لأنه خالف منهج الخليل باعتماده الترتيب الألفبائي لا الترتيب الصوتي وكذلك اعتماد آخر الكلمة في ترتيب الأبواب، فرغم ظهور هذا الترتيب الجديد إلاّ أنّ ابن سيدة قد تأثر بالخليل والقالي في تأليف معجمه هذا، وهو معجم وصفه ابن منظور بأنه من أكمل المعاجم وعدّه من أمهات الكتب في اللغة وهو في ذلك مع معجم التهذيب للأزهري[18]، وله مصنف لغوي آخر وهذه المرة خالف فيه منهج الخليل والقالي وهو كتابه "المخصص" وهو على التبويب أي على منهج المعاني أو الموضوعات كما يذكر هو ذلك في مقدمة المحكم فيقول: «...وألّفت كتابي الملخّص، والذي أسميته "المخصَّص" وهو على التبويب، في نهاية التهذيب»[19]، فقد تأثر واستفاد[20] ابن سيدة في معجمه الثاني هذا من مختلف الدراسات والمعاجم التي سبقته والتي ألّفها أصحابها وفق الموضوعات كغريب أبي عبيد، وفقه اللغة للثعالبي وألفاظ ابن السكيت وغيرها من الرسائل اللغوية

التي سبقت تأليفه هذا، فابن سيدة إذاً قد تأثر بالمدرسة المعجمية الخليلية وكذا بمدرسة الترتيب الموضوعاتي وهذا ما أثرى تأليفه للمعجمين بمادة لغوية يستفيد منها الباحث.

ونجد تأليفاً آخر في القرن الخامس الهجري ألّفه صاحبه على مبدأ المدرسة الألفبائية التي أرسى قواعدها الجوهري في الصحاح وقبله الشيباني (ت213هـ) في كتابه "الجيم"، وهذا المعجم هو "الموَعَب" لأبي غالب تمام بن غالب المعروف بابن التيّاني (ت436هـ)، وهو كتاب «وإن كان مبوباً حسب الأبنية فإنّ مواد كل باب قد رتبت على طريقة الصحاح»[21]، فهو إذا معجم ألفبائي تأثر صاحبه في ترتيبه بمن سبقوه من المدرسة المعجمية الألفبائية في المشرق.

ما تقدّم طرحه نماذج فقط من معاجم لغوية ألّفت في الأندلس اعتمد فيها أصحابها منهج سابقيهم في هذا النوع من التأليف المعجمي في المشرق العربي، فاتضّح بذلك تأثرهم بالمدارس المعجمية المشرقية على اختلافها، وهو الحال كذلك بالنسبة للمعاجم التي ألِّفت في المغرب العربي ابتداءً من القرن الرابع الهجري على يد علماء اللغة في المغرب العربي من القيروان وطرابلس والمغرب الأدنى والأقصى والأوسط، نجد منهم المهري الذي ألّف كتاب الألفاظ وقد تقدّم ذكره في هذا البحث، وهناك مؤلفٌ آخر نال حظه من الشهرة والذيوع هو كتاب "كفاية المتحفظ في اللغة" لابن الأجدابي الطرابلسي، الذي تؤرخ له بعض المصادر أنّه ألّفه في القرن الخامس الهجري، وهو من أشهر ما ألّف يصفه الحموي بأنه كتاب «صغير الحجم كثير النفع»[22]، فهو إذا معجم لم يكن كالمعاجم التي سبق ذكرها والتي تمتاز بضخامتها وموسوعية المادة العلمية فيها، بل هو كتاب يحوي قدراً لابأس به من ألفاظ العربية موجه للمتعلم وليس لمن أراد التبحر في علوم العربية وهذا مانستشفه من قول المؤلِف نفسه في مقدمة كتابه، يقول ابن الأجدابي:« هذا كتاب مختصر في اللغة، وما يُحتاج إليه من غريب الكلام، أودعناه كثيراً من الأسماء والصفات، وجنبناه حوشي الألفاظ واللغات، واعريناه من الشواهد، ليسهل حفظه ويقرُب تناوله، وجعلناه مغنياً لمن اقتصر في هذا معيناً لمن أراد الاتساع فيه، وهو على التبويب»[23]، فهو معجم ألّفه صاحبه مختصراً كما ذكر، خالياً من الشواهد القرآنية أو الشعرية، موجه لمن أراد تعلم معاني العربية، كما أنّه رتبه وفق موضوعاتٍ وأبواب لا وفق ترتيبٍ آخر، فهو إذاً اتبّع نهج من سبقوه في التأليف بحسب الموضوعات، وهي أبواب في صفات الرجال والنساء، والحيوان والأواني وغيرها...

يظهر تأثر ابن الأجدابي بمدرسة المعاني المعجمية من خلال تأليفه هذا بالرغم من أنّه لم يرتحل يوماً إلى المشرق[24]، غير أنّه استفاد ممن كانوا يدخلون طرابلس ومن علمائه الذين تتلمذ على يدهم هناك، فانتقلت إليه مبادئ ومنهج تأليف المعاجم، مع انتقال العلوم والمعلمين والمؤلفات اللغوية نحو المغرب العربي.

وظهر قبل ابن الأجدابي لغوي آخر ذكره الحموي في معجمه الأدباء، هو كتاب "الجامع في اللغة" لمحمد بن جعفر القزاز القيرواني[25] (ت412هـ) وهو مرتباً بحسب حروف المعجم، ووصفه الحموي بأنّه كبير وذو قيمة عاليه وقاربه من معجم التهذيب للأزهري.

وما ورد ذكره سابقاً هو ذكرٍ لبعض المعاجم اللغوية في الأندلس والمغرب العربي، وليس جلّها طبعاً لأنّ الغرض من ذكرها في هذا البحث كما أشرنا سابقاً ليس حصرها، وإنّما إبراز مدى تأثر اللغويين الأندلسيين والمغاربة في تأليفهم لمعاجمهم بالمدارس المعجمية المشرقية التي أرست قواعدها بقوة في ميدان التأليف المعجمي، فنلاحظ فعلاً أنّ تأثير المدارس المعجمية المشرقية واضحٌ وبشكل جلي في مناهج التأليف عند الأندلسيين من خلال تأليفهم لمعاجمٍ لا تخلو من المبادئ والأنظمة المعجمية المشرقية.

3. مرحلة ما بعد التأثر أو مرحلة التأليف المتخصص:

بعد تأثر اللغويين الأندلسيين والمغاربة باللغويين المشارقة في المرحلة الأولى من تطور الحركة اللغوية، جاءت مرحلة أخرى تجاوز فيها علماء اللغة في الأندلس نوعاً ما ذلك التأثر بعد استيعابهم لما تأثروا به، فأبدعوا وأنتجوا نوعاً جديداً من التأليف المعجمي لم يسبقوا إليه من قبل، وهو كنتيجة لاكتمال ونضج التأليف المعجمي عندهم، بعدما تتلمذوا فيه على يد علماء المعجمية المشرقية.

وما سنعرض له في هذا الموضع من البحث هو إظهار لبعض النماذج والأمثلة من المعاجم الأندلسية والمغربية التي كانت لها بصمتها الخاصة في التأليف المعجمي والتي استفاد منها الباحثون ولا يزالون إلى يومنا هذا.

هذه المعاجم أبرزت الشخصية المتفرّدة التي عرفها الأندلس، والتي أبرزت منهجاً جديداً في تأليف المعاجم هو تأليف المعاجم المتخصصة في مجالات علمية معينة، ترقى إلى التصنيف المعجمي اليوم، وليس معنى هذا أنّ العرب لم يعرفوا هذا النوع من التأليف اطلاقاً، فرسائل

الموضوعات التي ألّفها اللغويون العرب قبل القرن الرابع الهجري تعتبر من البذور الأولى لهذا التأليف، فقد كانت الرسائل اللغوية مدونات لغوية حملت مصطلحات في مجالات معينة، ولكنّ أصحابها لم يخضعوها لنفس المبادئ التي عرفها المعجم العربي في الأندلس والمغرب بعد القرن الخامس الهجري وحتى القرن الثاني عشر الهجري.

ففي الأندلس مثلاً أُلفت معاجم كان لأصحابها فضل السّبق في التأليف، وأثاروا بذلك مجالاً جديداً للتأليف المعجمي، فنجد على سبيل المثال كتب الأفعال التي أُلّفت في مجال أكثر تخصص من المجال اللغوي العام قد حضيت بالتأليف من طرف لغويين كبار أبي عثمان محمد بن سعيد السرقسطي المعروف بابن الحداد (ت400هـ) بتأليفه لأشهر كتاب في هذا المجال هو "كتاب الأفعال"، أي ضمنه الأفعال فقط، رتبه ترتيباً صوتياً متبعاً في ذلك سبويه، كما أنّه رتّب المواد داخل كل حرف ترتيباً جديداً[26].

وفي نفس المجال اللغوي ظهرت كذلك كتب الأسماء التي تهتم بجمع الأسماء والصفات فقط وهو حقل لغوي متخصص أيضاً، وأشهرها في الأندلس هو كتاب المثلثات لأبي محمد البطليوسي (ت521هـ)[27] والذي اتّبع فيه منهج قطرب (ت206هـ) في كتابه، مرتباً إياه ترتيباً جديداً هو الترتيب الأبجدي المغربي الذي يختلف عن الترتيب الأبجدي الأندلسي والترتيب الأبجدي المشرقي، كما أنّه أغزر مادة من كتاب قطرب.

وهناك نوع آخر من المعاجم المتخصصة في غريب الحديث وغريب القرآن وهي كتب الغريبين التي ألفها الأندلوسيون كما ذكرنا سابقاً مع بداية الفتح الإسلامي للأندلس وذلك عناية منهم بالقرآن والعربية، وأشهر ما أُلّف في الأندلس في هذا المجال تنطبق عليه صفة المعجم العربي فعلاً هو كتاب "تحفة الأريب بما في القرآن من غريب" لأثير الدين أبي حيان النحوي (ت745هـ)[28]، وهو معجم مرتّب ترتيباً ألفبائياً مبتدئاً بالهمزة ومنتهياً بالياء، ولم يعتمد على الشواهد الشعرية في شرحه للألفاظ مختصراً إياها بمعانيها التي وردت في القرآن.

وعرف الأندلوسيون بعد ما سبق من التأليف حقلاً آخر ألّفوا فيه هو مجال الطب والصيدلة، الذي وضعوا فيه مؤلفات كبرى ترقى إلى أن تكون معاجم متخصصة في هذا المجال بحق، وقد عُرف هذا النوع من المعاجم في بدايات تأليفه في الأندلس والمغرب بكتب الأدوية المفردة، فظهرت بواكيره مع مؤلَّفٍ للشاعر الشهير أمية بن أبي الصلت بن عبد العزيز (ت252هـ) بعنوان "كتاب

الأدوية المفردة"، ألّفه صاحبه في أنواع الأدوية ورتّبه ترتيباً موضوعياً بحسب الأمراض[29]، أمّا في المغرب العربي فإنّ أشهر كتاب في هذا المجال هو لابن الجزّار القيرواني (ت396هـ) الطبيب المشهور وهو كتاب "الاعتماد في الأدوية المفردة"[30]، ولقد كان له فضل سبق الأوائل في أنّه فصل بين مجال الطب والصيدلة في هذا الكتاب الذي ضمّنه مصطلحات للأدوية فقط وليس كل الأدوية بل الموجودة في عصره فقط والمشهور منها والسهل ايجاده فقط، كما أنّه رتّبه ترتيباً موضوعياً بحسب درجات الأدوية (حار، بارد، يابس، رطب)[31]، وهذا دليل على أنه معجم متخصص فعلاً بحيث أنه موجّه لجمهور خاص هم الصيادلة وليس لعامة الناس.

أمّا في الأندلس فأشهر مصنَفٍ طبي والذي يمكن أن يُطلق عليه معجماً خاصاً بامتياز هو كتاب "الجامع لمفردات الأدوية والأغذية" للعالم والطبيب الشهير ابن البيطار (ت 646هـ) والذي ألّفه في أواخر حياته، اعتمد في الترتيب الألفبائي، واعتماد الحرفين الأول والثاني في المصطلح، ولم يلتفت إلى الحرف الثالث، وقد سمّاه الجامع[32] لأنّه ضمّنه مجموعة مصطلحات كبيرة وردت في معاجم العرب واليونان في مجال الأدوية والطب قبله.

وقد استّمر هذا النوع من التأليف حتى القرن الثاني عشر الهجري في المغرب العربي، ففي القرن العاشر الهجري ألّف الغساني المغربي المعروف بالوزير كتاباً في أواخر هذا القرن (994هـ) سمّاه "حديقة الأزهار في ماهية العشب والعقار" اعتمد فيه الترتيب الأبجدي المغربي[33]، وتواصل هذا التأليف حتى القرن الثاني عشر الهجري في حقل الأدوية هو كتاب في الأدوية المفردة لعبد الرزاق بن حمادوش الجزائري الذي ألّفه ضمن كتابه "الجوهر المكنون من بحر القانون" في الجزء الرابع وهو الجزء الذي بقي من الكتاب وعُرف ونشر بعنوان "كشف الرموز في بيان الأعشاب"[34]، وهو عبارة عن معجم صيدلي وطبي يحمل أوصافاً لمصطلحاتٍ طبية وصيدلانية وأسماء نباتات وعقاقير وغيرها، رتّبه ترتيباً أبجدياً مغربياً، وطُبع أولاً بباريس سنة 1874م، ثمّ طبع بالمطبعة الثعالبية بالجزائر سنة 1321هـ[35]/1903م.

وعودة للقرن السابع الهجري نجد كتابا آخر في المغرب العربي، يعتبر من المعاجم المتخصصة في مجال المعادن والأحجار الكريمة، وهو كتاب " أزهار الأفكار في جواهر الأحجار" لأبي العباس أحمد بن يوسف بن محمد التيفاشي (ت651هـ)، وهو كتاب يمكننا القول بلأنّه من المعاجم المتخصصة في ميدان الأحجار الكريمة، وذلك لما ضمّنه من أوصافاً للهذه الأحجار، وقد ذكر

خمسةً وعشرين حجراً بالتفصيل (الجوهر، الياقوت، الزمرد، الزبرجد، البلخش، البنفش،...)، وقد كل واحدٍ من هده الأحجار بفصل منفردٍ، يورد فيه وصفه وسبب تكوينه، وذكر المكان الذي تكوّن فيه، ثمّ ذكر جيده و رديئه ومغشوشه وخالصه، ثم يذكر خواصه ومنافعه، وأخيراً قيمته وثمنه في السوق[36]، وهو معجم حققه محمد يوسف حسن و محمود بسيوني خفاجي، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب، ونشر سنة 1977م كطبعة أولى للكتاب.

وبكتاب التيفاشي نكون قد وصلنا إلى ختام هذا الجزء من البحث، والذي تأكّد فيه أنّ المعاجم العربية المغربية والأندلسية مع بداية القرن الخامس الهجري وحتى الثاني عشر الهجري قد عرفت مرحلة جديدة في التأليف المعجمي وهو التأليف المتخصص الذي أبدع فيه اللغويون في هذه الفترة، وذلك بوضع معاجم خُلّد ذكرها في المعجم العربي الأندلسي والمغربي المتخصص على غرار المعجم المتخصص في المشرق العربي، ولم يدخر مؤلفو معاجم الأندلس جهداً واحداً في سبيل تسهيل وتقريب كل ماهو صعب للباحث في أي مجال كان.

خاتمة:

من خلال جميع ما تقدّم ذكره عن المعاجم الأندلسية والمغربية، يمكننا أن نستخلص مجموعة من النتائج نذكرها على النحو الآتي:

- أنّ التأليف المعجمي العربي الأندلسي والمغربي منذ الفتح الإسلامي للأندلس وخلال القرن الرابع الهجري، لم يظهر هكذا من العدم، بل كان للمدرسة المعجمية العربية المشرقية بمناهجها وفروعها الأثر الواضح في هذا التأليف من خلال المعاجم التي ألّفها اللغويون والمعجميون في المغرب والأندلس.
- أنّ المعاجم العربية التي ألّفت في القرن الرابع الهجري وما جاء بعده هي معاجم سار فيها أصحابها على نهج من سبقوهم في هذا التأليف من مشارقة، وذلك من خلال احتكاكهم بمؤلفات المشرق العربي، وحتى من خلال لقاءهم بكبار اللغويين في المشرق من خلال رحلاتهم التي كانوا يقومون بها نحوه.
- نستخلص أيضاً أنّ التأليف المعجمي الأندلسي والمغربي في بداياته الأولى عرف نوعاً من المحاكاة والتقليد _الذين لا ينفيان الأصالة طبعاً_ لما ألّفه المشارقة في هذا المجال، وهذا

كله قبل أن يبدأ المعجم العربي الأندلسي والمغربي بشق طريقه نحو الإبداع والتميز يحاكي مرحلة النضج والاستيعاب التي وصل إليها مؤلفوا هذا المعاجم.

- هذا النضج يظهر من خلال المعاجم المتخصصة التي ظهرت مع بداية القرن الخامس الهجري وحتى الثاني عشر الهجري، في جوانب معرفية متعددة أضافت إلى المكتبة المعجمية العربية القيمة الواضحة والثرية في النحو والفقه والطب والتاريخ وغيرها، تفيد الباحث في مجاله، كما أنها تفتح الباب أمام الباحث المتخصص في المعجمية أن يجعل واحداً من المعاجم التي ذكرنا أو الكثيرة التي لم يسعفنا المقام بذكرها، مجالاً منفردا وخصباً للبحث والدراسة.

هوامش:

[1] ألبير حبيب مطلق، الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف، رسالة مقدّمة لنيل درجة أستاذ في الآداب، الجامعة الأمريكية بيروت، لبنان، 1965، ص 32.

[2] ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، 2004، ط1، ج2، ص 168.

[3] محمد إفرخاس ونادية صلاح، رحلات المغاربة إلى المشرق ودورها في تعزيز ثقافة التواصل، دت، دط، الإمارات، ص 18.

[4] المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، دط، مج 1، ص ص 385-386.

[5] عبد العلي الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، مكتبة المعارف، الرباط، 1984، ط1، ص 8.

[6] الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1984، ط1، ص 253.

[7] المرجع نفسه، ص 254.

[8] نفسه، ص 284.

[9] نفسه، ص 295.

[10] عبد العلي الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، مرجع سابق، ص 38.

[11] المرجع نفسه، ص 111.

[12] الزبيدي، مرجع سابق، ص 229.

[13] عبد العلي الودغيري، المعجم في المغرب العربي إلى بداية القرن الرابع عشر الهجري، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ط1، ص 62، نقلاً عن جميلة راجاح، إسهامات علماء المغرب الوسيط في تنمية الدرس النحوي، أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2015، ص 97.

[14] ينظر جمال الدين القفطي، انباه الرواة عن أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986، ط1، ج1، ص 244.

[15] أبو علي اسماعيل القالي البغدادي، تح: هاشم الطعان، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، 1975، ط1، ص 64.

[16] للتوسع يُنظر: عبد العلي الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، المرجع السابق، ص 25 ومابعدها.

[17] المرجع نفسه، ص 47-52

[18] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، دط، مج1، ص 7.

[19] أبو الحسن ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ط1، ج1، ص 36.

[20] عبد العلي الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، المرجع السابق، ص 86.

[21] المرجع السابق، ص 61.

[22] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1933، ط1، ج1، ص 51.

[23] ابن الأجدابي، كفاية المتحفظ في اللغة، تح: السائح علي حسين، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، دط، دت، ص 36.

[24] ينظر مقدمة المحقق، المرجع نفسه، ص 3 وما بعدها.

[25] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج5، ص 2475.

[26] ينظر الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، مرجع سابق، ص 10.

[27] المرجع السابق، ص 108.

[28] نفسه، ص 112.

[29] إبراهيم بن مراد، المعجم العلمي العربي المختص حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1993، ط1، ص ص 49-128.

[30] المرجع نفسه، ص ص 45-121.

[31] إبراهيم بن مراد، دراسات في المعجم العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1987، ط1، ص 22.

[32] الودغيري، المعجم العربي بالأندلس، مرجع سابق، ص 115.

[33] إبراهيم بن مراد، المعجم العلمي العربي، مرجع سابق، ص 117.

[34] المرجع نفسه، ص 42.

[35] عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري، كشف الرموز في بيان الأعشاب، اعتنى به جبريت كولين، 1905.

[36] ينظر مقدمة كتاب أحمد بن يوسف التيفاشي، أزهار الأفكار في جواهر الأحجار، دط، دت.

بنية الجملة الطّلبية في القصيدة الشّمقمقية[1] لابن الونّان[2]

The structure of the order sentence in the poem Al-Shamaqmaqiah of Ibn al-Yunan

عبد الله خليلي (طالب دكتوراه) /المشرف: **أ.د عبد القادر أقصاصي**

كلّية الآداب واللغات، جامعة العقيد أحمد دراية ادرار

مخبر المخطوطات الجزائرية في إفريقيا

khalili2011@gmail.com

تاريخ الإرسال: 13 / 2018/12	تاريخ القبول: 2019/04/23	تاريخ النشر: 2019/07/15

ملخص البحث

يهدف هذا البحث للوقوف عند تجليات الدَّلالة والتَّركيب للجملة الطَّلبية في شمقمقية ابن الونان، وقد ائتلف هذا البحث من خمسة مطالب رئيسة هي: تعريف البنية – جملة الأمر – جملة النّهي – جملة الاستفهام – جملة النّداء؛ رغبة في بيان جمالية النّظم والتّركيب، وجمالية أسلوب ابن الونان وحسن توظيفه للأنماط اللّغوية الطّلبية، فهي مهمّة تتعلّق بالوظائف التي تؤديها الوحدات داخل بنية البيت الشّعري من خلال التّركيز على محور يضمّ بين دفّتيه الأنماط التّركيبية للجملة الطّلبية ودلالاتها التي تتعدّد بتعدّد المقاصد والسّياقات والمواقف الكلامية، من حيثُ إنَّ النّمط التّركيبي قد يخرج عن دلالته الأصلية إلى دلالات سياقية متعدّدة، أو يقدّم من خلال دلالته الأصلية حزما وأطيافا من الدّلالات الضّمنية.

الكلمات المفتاح : التّركيب، الطّلبية، الأمر، النّهي، الاستفهام، النّداء

Summary

The purpose of this research is to identify the manifestations of significance and structure in the order sentence in Shamkkagia Ibn Elwanan. This research was composed of five main demands: definition of structure, sentence, sentence, sentence, sentence, Ibn Alwan and good use of language patterns of demand, it is a task related to the functions performed by the units within the structure of the House of poetry by focusing on the axis between the dimensions of the syntactic patterns of the order and its implications, which have multiple purposes and contexts and verbal positions, in that the structural pattern may emerge from The original to his machine semantics multiple contextual, or through the original offers .significant assertive and spectrums of the implicit connotations

Keywords: composition, order, command, prohibition, question, call



تمهيد:

لا غرو إذا قلنا: إنَّ القصيدة الشّمقمقية عبارة عن نصٍّ إبداعي ظريف؛ جاء مُلمّاً لكثير من فنون الأدب وأخبار العرب في الجاهلية والإسلام، وما بعدهما حتى عصر الشّاعر، أدَلّ بذلك على عالميته وشاعريته، وهو ما زاد من قيمها الأدبية والفنية؛ حتى إنّ بعض الأدباء والعلماء اهتمّوا بها من حيثُ الشّرحُ والدّراسةُ؛ لأنّها « تحمل كثيراً من أمثال العرب القدماء ومن شخصياتهم وشعرائهم وأدبهم منذ الجاهلية حتى العصر العباسي، يكمل بهم المعاني في أبياته، وهو ما جعل أدباء المغرب يهتمون بكتابة شروح لها متعدّدة ومن أهمها شرح "السّلاوي" وشرح "كنون" »[3] ونظراً لمكانتها الأدبية بين الأدباء « فقد عارضها "ابن عمر الرباطي" من أدباء القرن الثّالث عشر واعتنى بشرحها جماعة منهم: العلامة "أبو عبد الله الجريري السّلاوي"، و"العلامة النّاصري"، والعلامة "أبو حامد البطاوري"»[4].

فقد تعلَّق هؤلاء العلماء بشرح القصيدة، من أجل بيان معاني ألفاظها وتراكيبها، ما أنزلها منزلة المنظومات الشّعرية، ومتون اللغة، والألفيات؛ فقد جاءت عبارة عن خزانة تراثية منظومة تحمل ألفاظ اللغة عبر عصور الأدب وتطوّره، لذا أردنا أنْ نقفَ عند هذه القصيدة وندرسَ بنية الجملة الطلبية فيها لما فيها من جمالية النّظم والتّركيب، وجمالية أسلوب وحسن توظيف للأنماط اللّغوية الطّلبية، فسنقف عند الوظائف التي تؤدّيها الوحدات داخل بنية البيت الشّعري سطحا وعمقا.

أولا: تعريف البنية:

أ – لغة: يوجد للفظ "البنية" فعلان "بنا" بالمدّ ينو جمع بنوة أو بنوة،[5] و "بنى" بالقصر، يبني من البناء[6]. ويقال: بنية، وبنىً – بكسر الباء – اسم مقصور، وبُنية وبنىً – بضم الياء – مقصور كذلك[7]

وبنية على وزن فعلة، وكأنّ البنية الهيئة التي بني عليها، مثل رِشوة ومِشية ورِكبه[8]، والبنية والبنية ما بيته على هيئة وصورة معينة، وجمعه البنى والبنى، وجمع أبنيات[9]، والبناء والبنيان شيء واحد وهو نقيض الهدم[10]، ومنه قوله تعالى: (كَأَنّهُم بُنيانٌ مَرصوصٌ)[11].

ويتّضح من خلال ما أوردنا من تعاريفَ لغويةٍ للفظة "بنية" لا تخرج عن كون أنّها تدلُّ على بناء الشّيء على هيئة وصورة معينة.

إلا أنَّ كلمة "بنية" كلمة واسعة فضفاضة لا تكاد تعني شيئا؛ لأنَّها تعني كلَّ شيء[12]، واتساع هذه اللفظة يدلُّ على اقتحامها جلّ العلوم، وقد أدّى تنوعها الدّلالي إلى وجود تعريفات عديدة، واقتصرنا على ما له علاقة بعلم اللغة.

ب – اصطلاحا:

انطلقت جُلُّ التّعريفات لمصطلح "بنية" من مفهوم النّظام، فيقول زكرياء إبراهيم: "البنية عندهم جميعا...هي ذلك النّظام المتّسق الذي تتحدّد كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوافق، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات – أو العلاقات المنطوقة – التي تتفاضل ويحدّد بعضها بعضا على سبيل التّبادل"[13]. فالبنية هي كلّ تماسك بنظام من العلاقات اللغوية سواء أكانت ألفاظا تؤلّف جملة أو جملا، أو أصواتا تؤلّف لفظا أو ألفاظا.

وهناك بعض التّعريفات تأخذ بمبدأ العلاقة فتحدّد البنية بأنّها: "مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر ببعضها"[14]، فهي ليست عنصرا واحدا أو مجموعة من العناصر بل هي العلاقات النّظمية التي تؤلّف بين تلك العناصر والتي تتكوّن فيها البنية، والكلّ ليس إلا نسخة لهذه العملية[15].

ونشير إلى أنّ مصطلح "البنية" يرادف مصطلح "البناء" فالبنية والبناء إذن – عند بعضهم – يعتمد على ترتيب العناصر[16]، فهو في الجملة تنسيق لعناصرها، وترتيب لأفكارها، فليست الجملة خطا أفقيا من كلمات متتابعة، وإنّما هي نسق منظوم على نحو مخصوص يتوقّف على فهم التّرتيب في شطر كبير منه على هيئة نظم الكلم[17]

ثانيا: الجملة الإنشائية الطّلبية في القصيدة:

1 – جملة الأمر

الأمر: صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء[18].

وطرق الأمر ثلاثة:

1 _ لام الأمر + الفعل المضارع.

2 _ الأمر بالصّيغة الفعلية بدون اللام.

3 _ باسم فعل الأمر + الأمر بالمصدر النّائب عن فعل الأمر.

وقد بلغ عدد جمل الأمر في القصيدة الشّمقمقية اثنين وستين (62) جملة.

- أمر بالأداة + الفعل المضارع، ورد هذا النوع في ثلاثة مواضعَ من القصيدة.
- أمر بالصّيغة الفعلية، ورد هذا النّوع في ثمانية وخمسين موضعا.
- أمر باسم الفعل، ورد هذا النّوع في موضع واحد.

زمن الأمر في الغالب يكون للاستقبال[19]

وأدّت جمل الأمر في هذه القصيدة وظيفتين نحويتين هما:

1) جزم محلّ جملة الأمر جوابا للشّرط الجازم.2) جزم محلّ جملة الأمر في جواب الأمر.

النّمط الأوّل: أمر باللام + الفعل المضارع:

ورد هذا النّمط في ثلاثة مواضعَ في القصيدة:

ولتتّــخذنـــــي رائدًا فإنني ذو خبـرة بـمُبهمات الطّرق

ولتَكُ أبصرَ من الهدهد والزر قا بعيب نفســـك المـحقق

وليَكُ قلبُك له أفـــــرغَ من حجّام ساباط ومن لم يعشق

الصّورة الأولى: أداة الأمر (اللام) + جملة فعلية مضارعة + جملة تعليلية

ولتتّخذني رائدا فإنّني ذو خبرة بمبهمات الطّرق

الشّكل (أ) يوضّح بناء هذه الجملة بنية سطحية:

أداة الأمر + جملة فعلية مضارعة + جملة تعليلية

(لـ) فعل مضارع + فاعل + نون الوقاية + م به1 + م به2 (فإنّني ....)

(تتّخذ) (...) (ن) (ي) (رائدًا)

الشّكل (ب) يوضّح بناء هذه الجملة بنية عميقة

أداة الأمر + جملة فعلية مضارعة + جملة تعليلية

(لـ) فعل مضارع + فاعل + نون الوقاية + م به1 + م به 2 (فإنّني ....)

(تتّخذ) (أنت) (ن) (ي) (رائدًا)

فنلاحظ أنَّ الفاعل في الجملة الفعلية لم يظهر في البناء السّطحي للجملة دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية لصيغة الفعل (تتَّخِذْ) ممَّا يشير إلى أنَّه مفرد مخاطب.

كما نلاحظ أنَّ الفعل المضارع جاء مجزوما وعلامة جزمه السّكون، وأنَّ أداة الأمر جاءت لاصقة أمامية، والأمر جاء معلّلا بالجملة الاسمية التي بعده (فأنّني ذو خبرة).

الصّورة الثّانية: أداة الأمر + جملة فعلية مضارعة منسوخة + خبر النّاسخ + جار ومجرور

ولتَكُ أبصرَ من الهدهد والزر قا بعيب نفسك المحقّق

الشّكل (أ) يوضّح بناء هذه الجملة من حيثُ السّطح:

أداة الأمر + جملة فعلية مضارعة منسوخة + جار ومجرور

(لـ) الناسخ + اسم الناسخ + خبر الناسخ (من الهدهد)

(تك) (.....) (أبصر)

الشّكل (ب) يوضّح بناء الجملة من حيثُ الأعماق:

أداة الأمر + جملة فعلية مضارعة منسوخة + جار ومجرور

(لـ) الناسخ + اسم الناسخ + خبر الناسخ (من الهدهد)

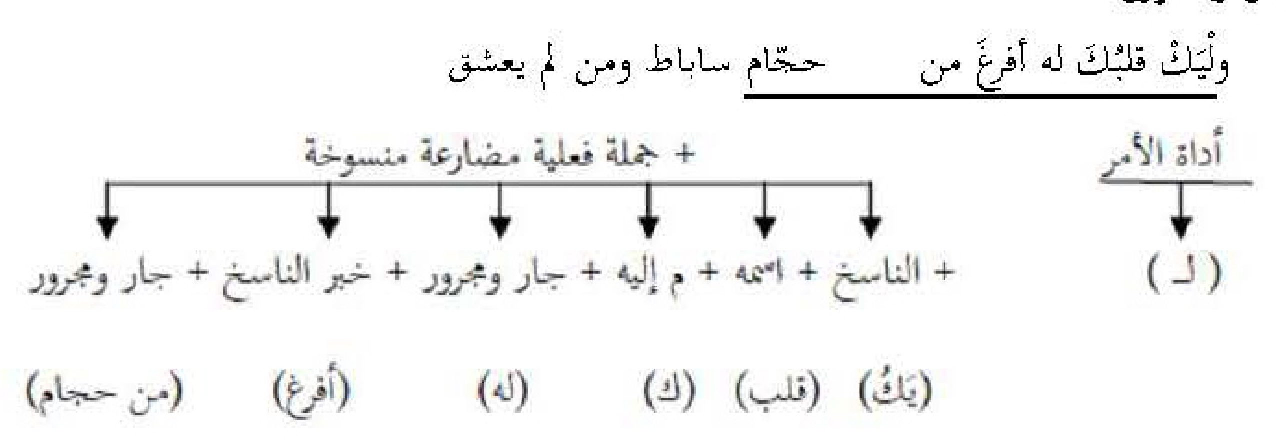
(تَكُ) (أنت) (أبصر)

فنلاحظ أنَّ اسم الناسخ (تك) لم يظهر في بناء السّطح دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصَّرفية (التاء)، وهي لاصقة أمامية في أوّل الفعل (تَكُ) ممَّا يشير إلى أنَّه مفرد مخاطب (أنت)، والتي أصلها (تكن) على وزن (تفل)، فحذفت لام الفعل تخفيفا كما حذفت عينه لالتقاء السّاكنين السّكون الأصلي في عين الفعل والسّكون العارض للبناء بعد جزم الفعل بلام الأمر.

كما تخصّص مضمون الجملة بالجار والمجرور (من الهدهد)، وجملة الأمر جاءت غير معلّلة.

الصّورة الثّالثة: أداة الأمر + جملة منسوخة (النّاسخ + اسمه + جار ومجرور + خبره) + جار ومجرور

وليَكُ قلبُكَ له أفرغَ من حجّام ساباط ومن لم يعشق



فنلاحظ في بناء هذه الجملة ظهور اسم النّاسخ وخبره في بناء السّطح، كما تخصّص مضمون الجملة بالجار والمجرور (له) و (من حجام ...).

النّمط الثّاني: الأمر بالصّيغة الفعلية:

ورد هذا النّمط في ثمانية وخمسين موضعا منها:

وَهَبْ لأيديهن أيدًا ولهـــا	مَتْنًا مَتينا ما خلا عن مصدق
فَسُقْ فلا نَعِمَ عـــوفك ولا	أَمن خوفك ولا تدرنفـــــق
وقل لربّات الهوادج الجليـــ	ن آمنات من فزع وفـــــرق
وعاشرْ النّاس بحسن خلق	تُحمد عليه زمن التفـــرق
واحمدْ جليسا لا تخاف شرّه	وكابن شور لن ترى من مطرق
وكن نديم الفرقدين تنجُ من	منقص ومن طرو الرنــــــق
واتّخذِ الصّبرَ دلاصًا سابغًا	ومجـــــن عمر لا تتّقــي
ردَّ كتابَ من دعاه للوغــى	مُمزّقــا منهم لفرط الحنـــق

الصّورة الأوّلى: فعل الأمر + الفاعل + جملة تعليلية

فسُقْ فلا نَعِمَ عوفك ولا أمن خوفك ولا تدرنفق

الشّكل (أ) يوضّح بناء الجملة سطحيا:

جملة أمرية + جملة تعليلية

فعل الأمر + الفاعل (فلا نعم عوفك ولا أمن خوفك)

(سُقْ) (...)

والشّكل (ب) يوضّح بناءها في الأعماق:

جملة أمرية + جملة تعليلية

فعل الأمر + الفاعل (فلا نعم عوفك ولا أمن خوفك)

(سُقْ) (أنت)

لم يظهر الفاعل في بناء السّطح للجملة دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (سُقْ) على وزن (فُلْ) ممَّا يشير إلى أنَّه مفرد مذكر مخاطب (أنت)، وجملة الأمر جاءت معلّلة بجملة فعلية منفية (فلا نعم ...).

الصّورة الثّانية: فعل الأمر + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + مفعول به

وقُلْ لربّات الهودج الجليـ ن آمناتٍ من فزع وفرق

الشّكل (أ) يوضّح بناء الجملة سطحا:

جملة الأمر + جملة فعلية

فعل الأمر + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه (انجلين آمنات)

(قُلْ) (...) (لربات) (الهودج)

والشّكل (ب) يوضّح بناء الجملة عمقا:

جملة الأمر + جملة فعلية

فعل الأمر + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه (انجلين آمنات)

(قُلْ) (أنت) (لربّات) (الهودج)

لم يظهر الفاعل في بناء الجملة في السّطح دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية لصيغة الفعل (قُلْ) والتي جاءت على وزن (فُلْ) فحُذِفَتْ عين الفعل في الأمر لالتقاء السّاكنين، كما تخصّصت جملة الأمر بالجار والمجرور والمضاف إليه معا (لربات الهودج)، كما جاء المفعول به للفعل المتعدي (قل) جملة فعلية أمرية (انجلين آمنات).

الصّورة الثّالثة: جملة أمرية (فعل + فاعل+ جار ومجرور) + جملة شرطية

وقُلْ له إذا اشتكى من دنسٍ أنت الذي سلكت نهج الزّلق

الشّكل الآتي يوضح بناء الجملة من حيث السّطح:

جملة الأمر + جملة الشرط

فعل الأمر + الفاعل + جار ومجرور الأداة + فعل الشرط + جواب الشرط

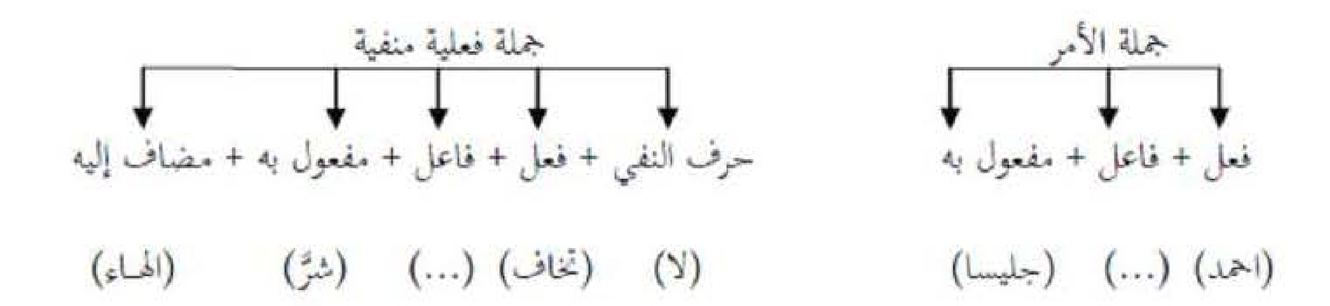
(قُلْ) (...) (له) (إذا) (اشتكى من دنس) (أنت الذي ...)

فنلاحظ أنَّ الفاعل لم يظهر في بناء الجملة في السّطح دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية لصيغة الفعل (قُلْ) والتي جاءت على وزن (فُلْ) فحُذِفَتْ عين الفعل في الأمر لالتقاء السّاكنين، كما تخصّصت جملة الأمر بالجار والمجرور (له)، كما جاء المفعول به للفعل المتعدي (قُلْ) جملة شرطية مكونة من فعل الشّرط وجوابه (إذا اشتكى من دنس أنت الذي ...)، وجواب الشّرط لا محلّ له من الإعراب؛ لأنَّ أداة الشّرط (إذا) غير جازمة.

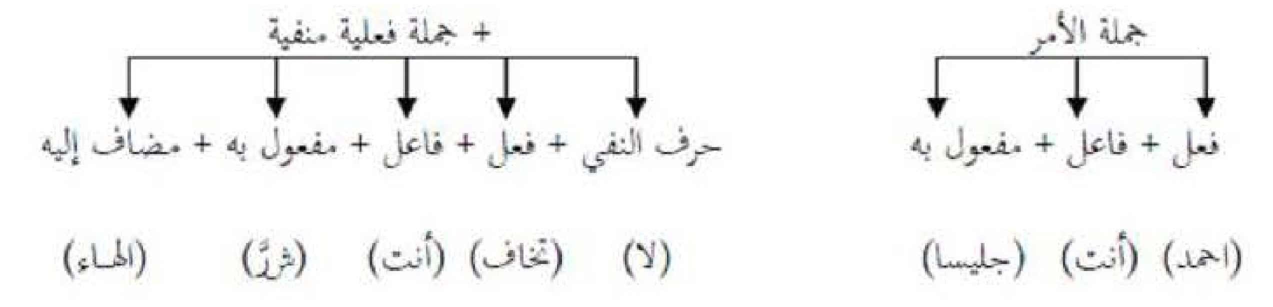
الصّورة الرّابعة:جملة أمرية (فعل + فاعل + مفعول به) + **جملة فعلية منفية** (حرف نفي + فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه)

واحمدْ جليسًا لا تخاف شرّه وكابن شور لن ترى من مطرق

الشّكل (أ) يوضّح بناء الجملة في السّطح:



والشّكل (ب) يوضّح بناء الجملة في الأعماق:



لم يظهر الفاعل في بناء السّطح في الجملة دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية للفعل (احمد) ممّا يدلُّ على أنَّ الفاعل مفرد مذكر مخاطب (أنت)، كما جاءت جملة الأمر مشفّعة بجملة منفية نعتية (لا تخاف شرّه) في محل نصب للمنعوت (جليسا).

الصّورة الخامسة: جملة الأمر + مفعول مطلق + مضاف إليه + جار ومجرور

ولا تعد بوعد عرقوب أخا وفه وفا سموءل بالأبلق

الشّكل (أ) يوضّح بناء الجملة سطحا:



والشكل (ب) يوضّح بناء الجملة عمقا:

جملة الأمر

فعل + فاعل + مفعول به + مفعول مطلق + مضاف إليه + جار ومجرور

(فِ) (أنت) (هـ) (وفا) (سموءل) (بالأبلق)

لم يظهر الفاعل في بناء السّطح في هذه الجملة دلّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية لصيغة الفعل (فِ) على وزن (عِ)، ممّا يشير إلى أنّ الفاعل مفرد مذكر مخاطب.

والفعل هنا لما أُسْنِدَ إلى الأمر حُذِفَتْ فاؤه ولامه لأنّ أصله (وفى) فصار مبنيا على حذف حرف العلة، والكسرة قبله دليل على المحذوف، كما تمّ تأكيد مضمون هذه الجملة بالمفعول المطلق (وفا) وحُذِفتْ الهمزة من كلمة (وفا) للضّرورة الشّعريّة.

الصّورة السّادسة: جملة الأمر (فعل + فاعل + مفعول به أول + مفعول به ثان) + **نعت**

واتّخِذِ الصّبرَ دلاصًا سابغًا ومجن عمر لا تتقي

الشكل (أ) يوضّح بناء الجملة سطحا:

جملة الأمر

فعل + فاعل + مفعول به أول + مفعول به ثان + نعت

(اتّخذ) (...) (الصّبرَ) (دلاصًا) (سابغًا)

والشّكل (ب) يوضّح بناء الجملة عمقا:

جملة الأمر

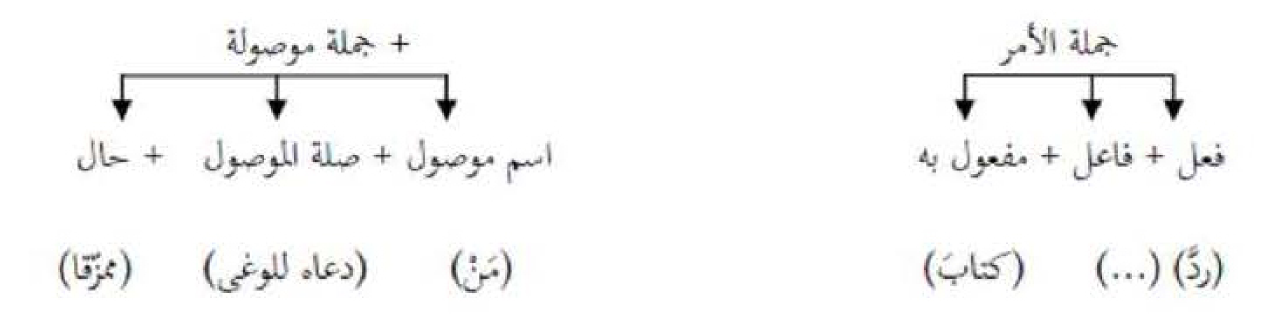
فعل + فاعل + مفعول به أول + مفعول به ثان + نعت

(اتّخذ) (أنت) (الصّبرَ) (دلاصًا) (سابغًا)

في هذه الجملة لم يظهر الفاعل في بنائها السّطحي دلَّ عليه في الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (اتّخذ) ممّا يشير إلى أنّه مفرد مذكر مخاطب (أنت). والفعل جاء مبنيا على السّكون وهو من أفعال التّحويل الذي يستوجب نصب مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر، كما أنّ المفعول به الثّاني (دلاصا) تخصّص بالوصف (سابغا).

الصّورة السّابعة: جملة الأمر (فعل + فاعل + مفعول به) **+ جملة موصولة + حال**

ردَّ كتابَ من دعاه للوغى ممزقا منهم لفرط الحنق



والشّكل (ب) يوضّح بناء هذه الجملة عمقا:



فنلاحظ أنَّ الفاعل في هذه الجملة لم يظهر في البناء السّطحي دلَّ عليه في الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (ردَّ) ممَّا يشير إلى أنَّه مفرد مذكر مخاطب (أنت)، كما أنّ المفعول به جاء مضافا لاسم الموصول (من) الذي أكسبه التّعريف، والجملة الفعلية (دعاه) صلة موصول لا محل لها من الإعراب، والفاعل في جملة صلة الموصول لم يظهر أيضا في بناء الجملة سطحا دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (دعا) ممّا يشير على أنَّه مفرد مذكر غائب (هو).

الصّورة الثّامنة: جملة الأمر (فعل + فاعل + جار ومجرور) **+ جملة تعليلية + جار ومجرور**

واغْنَ بقول الشّعر فالشّعر كما لْ للفتى إنْ به لم يرتزق

الشّكل (أ) يوضح بناء الجملة سطحا:

جملة الأمر + جملة تعليلية + جار ومجرور

فعل + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + أداة ربط + مبتدأ + خبر (للفتى)

(اعن) (...) (بقول) (الشّعر) (ف) (الشّعر) (كمالٌ)

والشّكل (ب) يوضّح بناء الجملة عمقا

جملة الأمر + جملة تعليلية + جار ومجرور

فعل + فاعل + جار ومجرور + مضاف إليه + أداة ربط + مبتدأ + خبر (للفتى)

(اعن) (أنت) (بقول) (الشّعر) (ف) (الشّعر) (كمالٌ)

لم يظهر الفاعل في بناء الجملة سطحا دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (اعْنَ) على وزن (افْعَ) حيث حُذِفَتْ لام الفعل للسّكون العارض للجزم، ممَّا يدلُّ على أنَّ الفاعل مفردٌ مذكّر مخاطب، كما جاءت جملة الأمر معلّلة بجملة اسمية مسبوقة بحرف تعليل (فالشّعرُ كمالٌ).

كما تخصّص مضمون جملة الأمر والجملة الاسمية بالجار والمجرور.

النّمط الثّالث: الأمر باسم فعل الأمر

ورد هذا النّمط في موضع واحد في القصيدة عند قول الشّاعر:

إليكها أرجوزة حسّانة لمثلها ذو أدب لم يسبق

الشّكل (أ) يوضّح بناء الجملة سطحا:

جملة الأمر

اسم فعل الأمر + فاعل + مفعول به + صفة

(إليكها) (أنت) (أرجوزة) (حسانة)

والشّكل (ب) يوضّح بناءها عمقا:

جملة الأمر

اسم فعل الأمر بمعنى (خذ) + فاعل + مفعول به + صفة

(إليكها) (أنت) (أرجوزة) (حسانة)

نلاحظ أنّ الذي أدّى وظيفة فعل الأمر (خُذْ) في الشّكل (ب) هو اسم الفعل المنقول عن الجار والمجرور (إليكها)، وقد دلّ على المجرور (كاف الخطاب) على أنّ الفاعل مفرد مذكّر مخاطب (أنت) وهو المأمور، والأمر هو اسم الفعل، وقد خرج الأمر هنا عن معناه الأصلي الذي وُضِعَ له.

2 – جملة النّهي:

النّهي عبارة عن قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء[20].

وله أسلوبٌ واحدٌ وهو: لا النّاهية + الفعل المضارع

زمن النّهي المستقبل؛ لأنَّ (لا) هذه تخلص الفعل المضارع للاستقبال لأنَّها نقيضة ب (تَفْعَلُ) المخلِّصة للحال؛ فإنْ قلت: (لا تفعل الآن) فعلى معنى تقريب المستقبل إلى الحال، كما تقول: "لتفعل الآن" لذلك[21]

ورد النّهي في القصيدة الشّمقمقية في ثلاثة وعشرين موضعا منها:

ولا تَسَلْ عمَّا أبثُّ من جوًى وما تريق من دموع حدقي

ولا تُصاحِبْ من يرى لنفسه فضلا فلا تطمعه بالتملق

ولا تُحارِبْ ساقطَ القِدْرِ فكم من شهة قد غلبت بيدق

لا تُلْزِمِ المــرءَ عيوبَ أصله فالمسك أصله دم في العنق

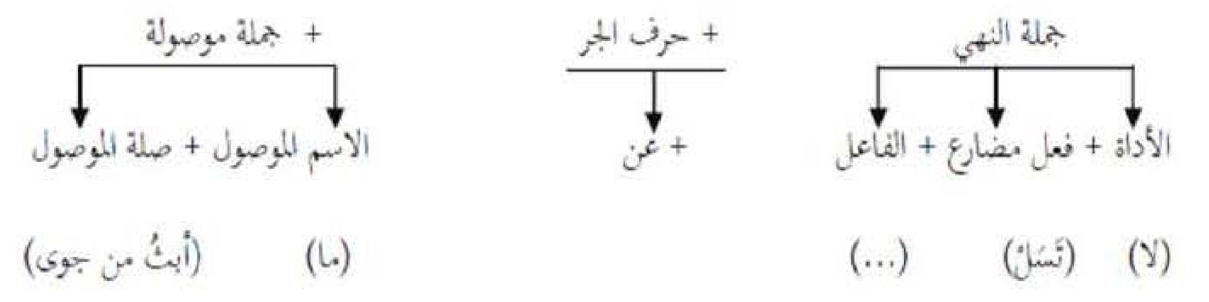
لا تَكْتُمِ الحــقَّ وقله معلنا فهو جمال صوتك الصهصلق

لا تأْمَنِ الدَّهر الـخئون إنَّه أرشقُ نبلا من رماة الحدق

الصّورة الأوّلى: أداة نهي + جملة فعلية + حرف جر + جملة موصولة

ولا تَسَلْ عمَّا أبثُّ من جوى وما تريق من دموع حدقي

الشّكل الآتي يوضّح بناء الجملة سطحا:



نلاحظ أنّ الفاعل لم يظهر في بناء السّطح دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية (التاء) في أوّل الفعل (تَسَلْ) ممَّا يشير إلى أنَّ الفاعل مخاطب مذكّر (أنت)، كما نلاحظ أنَّ جملة النّهي قد تخصّصت بالجار (عن) والمجرور الذي جملة موصولة.

الصّورة الثّانية: أداة نهي + فعل مضارع + فاعل + مفعول به (جملة موصولة)

ولا تُصَاحِبْ من يرى لنفسه فضلاً فلا تطمعه بالتملق

الشّكل الآتي يوضّح بناء الجملة سطحا:

جملة النّهي + جملة موصولة

أداة نهي + فعل مضارع + فاعل م به + فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + مفعول به

(لا) (تُصَاحِبْ) (...) (من) (يرى) (...) (لنفسه) (فضلا)

نلاحظ أنّ الفاعل في بناء السّطح لم يظهر دلّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية (التاء) في أوّل الفعل (تُصَاحِبْ) ممّا يشير إلى أنّ الفاعل مفرد مخاطب (أنت)، كما خُصّصت جملة النّهي بجملة موصولة (من يرى لنفسه) والتي جاء فيها الفاعل ضميرا مستترا أيضا دلّ عليه في الأعماق الوحدة الصّرفية (الياء) في أوّل الفعل المضارع (يرى) ممّا يشير إلى أنّه مفرد غائب (هو).

الصّورة الثّالثة: أداة نهي+فعل مضارع+فاعل+مف به+مف به2+مفعول به+جملة تعليلية

لا تُلْزِمِ المرءَ عيوبَ أصله فالمسك أصله دم في العنق

الشّكل الآتي يوضّح بناء الجملة سطحا:

جملة النهي

أداة نهي + فاعل + مفعول به1 + مفعول به 2 + مضاف إليه + مضاف إليه

(لا) (...) (المرء) (عيوب) (أصل) (الهاء)

+ جملة تعليلية

أداة ربط + مبتدأ1 + مبتدأ2 + م إليه + خبر المبتدإ2 + جار ومجرور

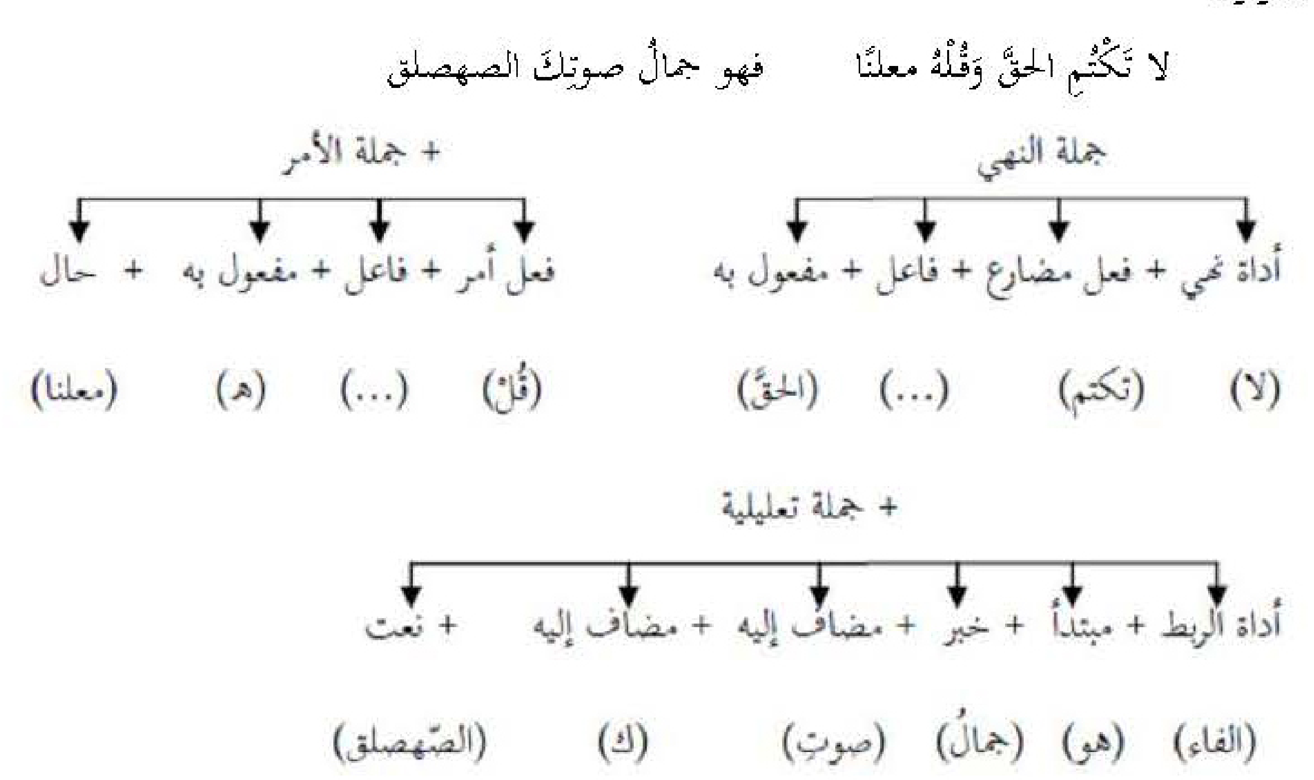
(الفاء) (المسك) (أصل) (ه) (دم) (في العنق)

نلاحظ أنَّ الفاعل لم يظهر في بناء السّطح دلّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية (التاء) في أوّل الفعل (تلزم)، ممّا يشير إلى أنَّ الفاعل مفرد مخاطب (أنت)، وَحُرّك الفعل المضارع المجزوم لالتقاء السّاكنين، كما نصب مفعول اثنين، كما جاءت جملة النّهي معلّلة بجملة اسمية (فالمسك أصله ...)، وذلك لإقناع المنهي.

ودلالة التّركيب: طلب الكفّ عن الفعل الذي يحتمل الوقوع وعدم الوقوع في الزّمن المستقبل.

الصّورة الرّابعة: أداة نهي + فعل مضارع + فاعل + مفعول به + جملة أمرية + جملة تعليلية

لا تَكْتُمِ الحقَّ وَقُلْهُ معلنًا فهو جمالُ صوتِكَ الصهصلقَ



في هذا التّركيب لدينا ثلاث جمل الأوّلى نهيّة والثّانية أمرية والثّالثة اسمية، فنلاحظ في تركيب جملة النّهي (لا تكتم الحقّ) أنَّ الفاعل لم يظهر في بناء السّطح دلَّ عليه في بناء الأعماق الوحدة الصّرفية (التاء) وهي لاصقة أمامية في أوّل الفعل (تكتم)، ممَّا يشير إلى أنّه مفرد مذكّر مخاطب (أنت)، كما نلاحظ أنَّ الفاعل في جملة الأمر (قُلْهُ معلنا) المعطوفة على جملة النّهي لم يظهر في بناء السّطح دلَّ عليه في الأعماق الوحدة الصّرفية صيغة الفعل (قُلْ) على وزن (فُلْ) ممَّا يشير أيضا إلى أنّه مفرد مذكّر مخاطب.

كما جاءت جملة النّهي معلّلة بالجملة الاسمية (فهو جمالُ صوتك الصّهصلق).

3 – جملة الاستفهام:

الاستفهام: طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام، وآلاته على نوعين: أسماء وحروف.

فالحروف الهمزة وهل لا غير.

والأسماء على وجهين: ظروفٌ وأسماء

والظّروف على قسمين: ــ ظروف زمانية، نحو: متى وأيّان.

ــ ظروف مكانية، نحو: أين وأنّى

وأمّا الأسماء فهي: من، وما، وكم، وكيف[22].

وقد وردت الجملة الاستفهامية في هذه القصيدة في ثلاثة مواضع، وأدّتْ اثنتان منها وظيفة نحوية، فقد وقعتا في محلّ رفع خبر مقدّم وجوبا، وهي:

ما عذرُ من يشكو الجوى لمن جفا؟ وهو لدمع جفنه لم يُـــرق

وهل أنا إلا ابن ونَّـــــان الذي قرّبه كم من أمير مُرتَـــــق؟

وما الذي دعــــــاك ياخبُّ إلى ذا الأفعوان ذي اللسان القَرِق؟

الصّورة الأوّلى: خبر (اسم استفهام) **+ مبتدأ مضاف + جملة موصولة + جملة حالية**

ما عذرُ مَنْ يشكو الجوى لمن جفا وهو لدمع جفنه لم يُرِق

خبر مقدم + مبتدأ + م إليه (اسم موصول) + صلة الموصول + جملة حالية

(ما) (عذرُ) (من) (يشكو الجوى) (وهو لدمع جفنه لم يرق)

نلاحظ تقدّم الخبر وجوبا على المبتدأ؛ لأنّه اسم استفهام وأسماء الاستفهام لها الصدارة في الجملة، كما نلاحظ أنّ المبتدأ جاء نكرة مضافة لاسم معرفة (الاسم الموصول مَنْ) أكسبته التعريف، كما تخصّص مضمون الجملة الاسمية بالجار والمجرور.

ودلالة التّركيب استبعاد قبول عذر الذي يشكو الجوى للحبيب الذي جفا في عدم إراقة ماء عيونه، وهنا امتنع حمل الاستفهام على حقيقته؛ لأنّ الجملة الحالية تنافي الحمل على

الاستفهام الحقيقي، فكان لا بدَّ من حمله على معنى يناسب المقام ليُحمل عليه، والمعنى هنا استبعاد قبول عذره، والاستفهام إنكاري غرضه النّفي بدليل قوله: (وهو لدمع جفنه لم يرق).

الصّورة الثّانية: حرف استفهام (هل) **+ مبتدأ + إداة استثناء + خبر + مضاف إليه + نعت** (اسم موصول)

وهل أنا إلا ابن ونان الذي قربه كم من أمير مُرْتَق؟

نلاحظ أنّ المبتدأ تقدّم وجوبا على خبره، وقد جاء ضميرا منفصلا (أنا)؛ لأنّ الخبر جاء محصورا في المبتدأ ب (إلاّ) كما تخصّصت الجملة بجملة موصولة (الذي ...)

الصّورة الثّالثة: خبر (اسم استفهام) **+ مبتدأ** (اسم موصول)**+ صلة الموصول + جملة نداء + جار ومجرور**

وما الذي دعاك ياخبُّ إلى ذا الأفعوان ذي اللسان القَرِق؟

خبر + مبتدأ + صلة الموصول + جملة ندائية + جار ومجرور

(ما) (الذي) (دعاك) (ياخب) (إلى ذا الأفعوان)

نلاحظ تقدّم الخبر وجوبا على المبتدأ؛ لأنّه اسم استفهام وأسماء الاستفهام لها الصّدارة في الجملة، وكلاهما جاء معرفة، كما تخصّص مضمون الجملة بجملة موصولة وبجار ومجرور.

ودلالة التّركيب استغراب الشّاعر من الرّجل الخدّاع الذي أتاه، وقد استعار الشّاعر لنفسه قوله (إلى ذا الأفعوان) وهو ذكر الأفعى.

4 – جملة النّداء:

النّداء: هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو؛ وهو (يا) أو إحدى أخواتها، ودلالة النّداء على الطّلب التزامية، لأنّه بمقتضى تعريفه في معنى (أدعو) وهو فعل مضارع لا أمر، ولكنّ الدعاة يتضمّن الطّلب، وقيل: إنّه مجرد تنبيه لا طلب فيه، وقيل: إنّه بمعنى أقبل، فيدلُّ على الطّلب مطابقة لا التزاما[23].

أركان النّداء ثلاثة:

أداة النّداء + المنادى + المنادى له، وهذا هو التّرتيب الأصلي.

وردت جملة النّداء في هذه القصيدة في ثلاثة مواضعَ على الصّور التّالية:

الصّورة الأوّلى: أداة نداء + منادى (نكرة مقصودة) **+ منادى له** (شبه جملة)

وما الذي دعاك ياخبُّ إلى ذا الأفعوان ذي اللسان الفَرَق؟

والشّكل الآتي يوضح البنية السّطحية للجملة:

أداة نداء + منادى + منادى له

(يا) (خبُّ) (إلى ذا الأفعوان ذي الفرق)

نلاحظ أنّ المقام مقام تعنيف من الشّاعر للخبّ، وهو الرّجل الخداع الماكر، وجاء المنادى (خب) نكرة مقصودة مبنية على الضّم في محل نصب.

الصّورة الثّانية: أداة نداء + منادى (مرخم) **+ جملة أمرية**

يا صَاحِ واشغل فسحة العمر بما يعني وزر غبا رسوم العيهق

والشَكل الآتي يوضح البنية السّطحية للجملة:

جملة النداء + جملة الأمر

أداة نداء + منادى + أداة استئناف + فعل أمر + فاعل +مفعول به + مضاف إليه

(يا) (صاح) (الواو) (اشغل) (...) (فسحة) (العمر)

نلاحظ في هذا التّركيب التزام التّرتيب الأصلي لجملة النّداء، كما نلاحظ إنّ المنادى جاء مرخما (يا صاح)، أصله يا صاحبي، أمّا المنادى له فجاء جملة أمرية معلّلة بجملة موصولة (بما يعني ...)، وفي تعليليها تأكيدٌ للمعنى المراد وتقويةٌ له.

الصّورة الثّالثة: أداة نداء + منادى (محذوف) **+ جار ومجرور + جار ومجرور + نعت**

الشّكل (أ) يوضّح البنية السّطحية للجملة:

أداة نداء + منادى +جار ومجرور + جار ومجرور + نعت

(يا) (...) (له) (من سيد) (موفق)

الشّكل (ب) يوضّح البنية العميقة للجملة:

أداة نداء + منادى +جار ومجرور + جار ومجرور + نعت

(يا) (عجبا) (له) (من سيد) (موفق)

نقول: يا له من سيّدٍ، ويا له سيّدًا، وكلا التّعبيرين يراد به التّعجب، كأنّك تقول في المعنى: ما أعظمه سيّدًا أو من سيّدٍ.

فنلاحظ أنَّ المنادى لم يظهر في البناء السّطحي للجملة دلَّ عليه في الأعماق المعنى الذي خرج إليه النّداء وهو التّعجب. فـ (يا): حرف نداء، والمنادى محذوف والتقدير (يا عجبًا له من سيّدٍ)، كما خُصّصت جملة النّداء بجار ومجرور (من سيّد)، ونعت (موفّق).

الخاتمة:

لقد حاولنا في هذا البحث قدر الجهد أنْ نقدّم دراسة تحليلية وصفية للجملة في القصيدة الشّمقمقية، فعني بالجملة الطّلبية (جملة الأمر – جملة النّهي – جملة الاستفهام – جملة النّداء)، وقد خرج هذا البحث بالنّتائج التّالية:

ـ تغلُّب ورود جملة الأمر على باقي الجمل الطّلبية الأخرى.

ـ تأديةُ جمل الأمر وظيفتين نحويتين هما: جزم محل جملة الأمر جوابا للشّرط الجازم، وجزم محل جملة الأمر في جواب الأمر.

ـ خروجُ الأمر عن معناه إلى معانٍ عديدة، كالالتماس، والنّصح، والتّوبيخ والدّعاء.

ـ دلالةُ تركيب جملة النّهي على الزّمن المستقبل.

ـ تأدية جملتين من جمل الاستفهام وظيفة نحوية؛ فقد وقع اسم الاستفهام فيهما في محل رفع خبر مقدم وجوبا.

الهوامش:

[1] . الشمقمقية: هي قصيدة طويلة نظمها الشّاعر الفقية والأديب، "ابن الونان التواتي" في فترة كان فيها الأدب العربي يتخبّط في ويلات الضّعف والانحطاط، وهي تشتمل على كثير من الآداب والحكم ولطائف الإشارة لأيام العرب ووقائعها ومشاهير رجالاتها.

[2] . هو الفقيه الأديب أبو العباس أحمد بن محمد بن الونان الحميري، النسب التواتي الأصل، الفاسي الدار والبلد والنشأة، كان سلفه بوطن توات. بلد صحراء المغرب الأقصى قلت: وهي من أعمَالِ الجزائر. ينظر: أحمد بن محمد الأمين بن محمد المختار الجنكي ، قطوف الريحان من زهر الأفنان شرح حديقة ابن الونان، اختصار زهر الأفنان من حديقة بن الونان، نشر وتوزيع عمر بن أحمد بن محمد الأمين الشنقيطي، ط2، 1420هـ،1999م، ص 116.

[3] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدّول والامارات، د ط، د ت، ص433.

[4] – عبد الله كنون، شرح الشمقمقية، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط5، 1979، ص 10.

[5] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج14، ص89، مادة (ب، ن، ى).

[6] – ينظر: أبو هلال العسكري، التلخيص، تحقيق عزة حسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1993، ج1، ص261-262.

[7] – أحمد بن فارس، مجمل اللغة، تحقيق: زهير سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986، ج1، ص136.

[8] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص94، مادة (ب، ن، ى).

[9] – الزبيدي، تاج العروس، ج10، ص46، مادة (ب، ن، ى).

[10] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم، بيروت، ج4، ص305.

[11] – سورة الصف، الآية: 4.

[12] – زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، ص56.

[13] – ينظر: المرجع نفسه، ص77- 78.

[14] – المرجع نفسه، ص34.

[15] – ينظر: محمد الحناش، البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980، ص102.

[16] – ينظر: عبد الوهاب جعفر، البنيوية الانثربولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، 1985، ص12.

[17] – ينظر: نهاد الموسى، نظرية النحو العربي في ضوء مناهج التطور اللغوي الحديث، دار البشير، مكتبة وسام، عمان، الأردن، ط2، 1987، ص29.

[18]. ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 270 _ 293.

[19]. كمال إبراهيم، الزمن في النحوي العربي، دار أمية، الرياض، ط1، 1984، ص 221.

[20]. يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص284.

[21]. أحمد المالقي، رصف المباني في شروح حروف المعاني، تحقيق: د. أحمد محمد الخراط، دار العلم دمسق، ص340، وهمع الهوامع، ج1، ص21.

[22]. الطراز، ج3 ، ص286.

[23]. عبد المتعالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ج2، ص51.

الصراع الدرامي وتشظّي الذات في قصيدة (كومبارس) للشاعر نضال زيغان
Dramatic conflict and fragmentation of the selfin the poem "Compars" of the poet Nidal Zighan

د.هبة خياري
قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار. عنابة
hiba_khiari@hotmail.fr

تاريخ الإرسال:2018/11/29	تاريخ القبول: 2019/03/30	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

لما كانت القصيدة العربية المعاصرة تمازجًا وتداخلاً بين السردي والشعري، تسعى هذه الورقة إلى الكشف عن أهم تقنيات بناء مشهد الصّراع الدرامي من خلال قصيدة (كومبارس) للشاعر الفلسطيني الأردني المعاصر نضال زيغان، مسلّطة الأضواء على الذات المتشظّية بين شخوص النّص المختلفة صوتًا، المتوحّدة صمتًا، الحاضرة الغائبة بين الذات وآخرها، والقصيدة وشاعرها، والسارد وحكايته، والكومبارس ودوره، والسيناريو ومؤلفه؛ حيث الوصف، فالتساؤل، فالانفجار، إعلانًا للتمرّد اللامتوقّع للمكتوب على كاتبه، للأخرى على أناها، على رصيف محطّة تعدم الزمان وتختزل المكان، تختزل الحياة، بين البداية والنهاية، نهاية القصيدة التي لم تكتب نهايتها، أو ربّما كتبتها بانسحاب شاعرها؛ بلغة برهنت على فعل اختيار محكم يفتح الباب واسعًا على دلالات مبعثرة بين صراعات الذات الشاعرة وما تعكسه من رؤية خاصّة للعالم؛ للحياة والمنفى.

الكلمات المفاتيح:

صراع درامي، تشظي الذات، بنية سردية، تقنيات السرد، كومبارس

Abstract :
As the contemporary Arabic poem is an intermixture between narrative and poetic, this paper aims at uncovering the most important techniques of constructing the scene of dramatic conflict through the Nidal Zighan's poem "Compars" by focusing on the fragmented self between different voices of the text, like the self and the last, the poem and its poet, the narrator and his story, the compars and its role, and the scenario and its author ; where the description, the question and the explosion, declare the unexpected rebellion written on the writer, On the platform of a station, reducing life, between the beginning and the end, the end of the poem that did not write its end. All in a language that reflected an act of open choice based on the scattered

connotations between the struggles of the poet self and the special vision of the world, of life and exile.

Key words:
Dramatic conflict, Fragmentation of the Self, Narrative structure, Narrative techniques, Compars



تمهيد:

بين الشّعري والسردي علاقة قديمة ممتدّة عبر تاريخ القصيدة العربية ومحطات انكتابها، فمن امرئ القيس إلى درويش، يحضر السّرد بوصفه عنصرًا مساهمًا في بناء المشهد الشّعري، وهو أمر وإن لم يقصده القدماء لذاته، فالأكيد أنّ المحدثين تعمّدوا استحضاره في إطار العلاقات الجديدة بين النصوص؛ إذ أدّى انزياح المسافات وذوبان الحدود بين الغنائي والدرامي، وتداخل الأجناس الأدبية واقتباس بعضها من البعض إلى تشكّل القصيدة الحداثية التي تجمع في رحابها بين تقنيات الشعر وتقنيات السّرد، فكان المزج بين العناصر الشعرية من وزن وموسيقى وصور شعرية، والعناصر الحكائية المقتبسة من عالم المسرحية كتقنيات تعدّد الأصوات والأشخاص والحوار والكورس (الجوقة)، وعالم الرواية كتقنيات الارتداد والمونولوج الداخلي، وعالم السينما كتقنيات المونتاج والسيناريو[1].

إنّ الاستعارات الواضحة التي تمارسها القصيدة العربية المعاصرة من الفنون الثلاثة السابقة؛ المسرحية والرواية والسينما، تسهم في تشكّل ما يسميه النقاد بالقصيدة ذات البنية الدرامية أو القصّة الشعرية أو الحكاية الشعرية، وهو ما يعني الحديث عن فعل ".. تسريد الشعر/ أو تسريد القصيدة، أو مسرحة القصيدة، أو إسباغ القصصية عليها، أو السّمة الروائية عليها"[2]؛ إذ " .. يبقى الخطاب الشعري قادرًا على استقطاب كافة الوسائل والتقنيات من الأنواع الأدبية الأخرى ليضفي عليها الشعرية"[3]، وهو ما يجعل من القصيدة العربية المعاصرة ركحًا تتجمّع فيه وتتداخل كلّ الأجناس الأدبية وفوق الأدبية الأخرى، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أنّ ".. إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإنّ هذا يتمّ بإزاحة "السرد" عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعريًا في النّص.. وإنّ دخول السّرد القصصي إلى النّص الشعري يتمّ لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له"[4]؛ إذ تمنح هذه التقنيات للشاعر فرصة للتخلّص من

بعض القيود التي تفرضها الغنائية، وتفتح في النّص مجالاً أرحب للتعبير والتصوير القائم أساسًا على بناء المشهد لا العبارة، وهو ما يفرض على القارئ/ الناقد التعامل مع القصيدة بشكل مختلف، ذلك أنّ النّص يفرض "... التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، على معنى أنّ النّص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة.."[5].

بناءً على هذه المقدّمات، وفي إطار السّعي للكشف عن بعض جوانب الظواهر السردية في الشعر العربي المعاصر، تحاول هذه الورقة تسليط بعض الضوء على أهم تقنيات بناء مشهد الصّراع الدرامي وما يتبعه من توظيف خاص للإمكانات اللغوية كما تمثّلته تجربة الشاعر الفلسطيني الأردني المعاصر نضال زيغان[6] من خلال قصيدته المعنونة بـ: (كومبارس)[7].

أوّلاً. القصيدة بين الصمت و الصّراخ:

لما كان السّرد وسيلة الراوي لإعادة تصوير الأحداث وتوصيلها إلى المتلقّي عبر اللّغة، كان التميّز الأسلوبي في انتقاء العناصر التي تجعل منه فاعلاً جماليًا في النصّ الشعري؛ إذ تتتابع الوقائع والأحداث وتترابط في استثمار خاصّ للطاقات التعبيرية والواصفة والشارحة والمحاورة للغة، من أفعال وشخوص وزمان ومكان.

إنّه رحلة من بداية مخصوصة نحو نهاية مقصودة، تهدف لبلوغ غاية معيّنة، ليتحوّل فعل القراءة وقتها إلى محاولة للكشف عن الطريقة التي وظّف بها الشاعر تحويل المعلومات إلى حكي، وهو ما يعكس رؤاه وفلسفته الوجودية وموقفه من العالم وقيمه الإنسانية، ذلك أنّ "القصيدة الحديثة نوع من الكشف والارتياد، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني. إنّها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدًا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الخفية الحميمة التي تربط بين عناصره ومكوّناته المختلفة "[8].

من هنا، تتّحد القصيدة مع الرغبة في الهدم وإعادة البناء، في صياغة الوجود بطريقة مختلفة تهزم العلاقات القائمة لتتوّج علاقات جديدة، توحّد المتنافرات، وتخلق نوعًا من الودّ الغريب بينها، علاقات تخرج الأشياء من الصمت إلى الصّراخ، "... فعمل الشاعر ليس في الانتظار حتّى تتجمّع الصّرخة من تلقاء نفسها في حلقه، بل أنّ عمله هو أن يتصارع مع صمت العالم، ومع ما

كان خلوًّا من المعنى فيه، ويضطرّه إلى أن يكون ذا معنى، إلى أن يتمكّن من جعل الصمت يجيب، وجعل اللاوجود موجودًا "[9].

إنّ هذا الصّراع بين الصمت والصّراخ يتجسّد بوضوح من خلال أسطر الحكاية الشعرية[10]؛ (كومبارس)، البسيطة بناءً، البعيدة رمية بانزياحها المشهدي المفاجئ؛ حيث يتحوّل اهتمام السّارد/ الشاعر/ القارئ بالبحث عن جواب للسؤال عن وجهة السّفر، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من حمولات فكرية وعاطفية ووجودية إلى الانشغال بفعل التمرّد في صناعة المشهد الدرامي بالقصيدة.

ولعلّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ في هذه القصيدة عنوانها الدرامي دلالة وحضورًا، إنّه؛ أي الكومبارس[11]، ذلك الممثّل الزائد في المشهد المسرحي أو السينمائي، الممثّل الصامت، المألوف شكلاً، المجهول شخصًا، البسيط دورًا، ذلك الحاضر الغائب لا زمن كتابة النّص الدرامي وحده، بل زمن تلقّيه أيضًا، إنّه عنصرٌ ضروري لا يكتمل المشهد دون حضوره، لكن حضور يقتله صمت الدّور حينًا وإشعاع البطولة من حوله حينًا آخر.

إنّ هذه الدّلالة التي يكتنزها المصطلح في المعجم الدرامي وذاكرة المتلقّي على حدّ سواء تحضر بقوّة من خلال سير الأحداث بين بداية القصيدة ونهايتها؛ إذ يرتسم المشهد الصامت في تتابع قدّمه فعل السّرد بين شخصيتين غريبتين بسيطتين لا دور أساسيًا واضحًا لهما، تلتقيان على رصيف المحطّة؛ تتبادلان النظرات المبهمة وتنشغلان في ضياع الوقت بقياس المسافات القابعة بينهما، فلا فعل ولا قول يذيب جليد الغربة ويحقّق تواصلاً إنسانيًا بينهما، إنّه فقط المونولوج الداخلي للسارد/ الشاعر وفضوله المتسائل عن وجهة هذا الشخص الغريب، أهو الرفيق إلى المحطة الأخرى معه؟ أم أنّه رحّالة تأسره المسافة بين محطتين.

يقول الشاعر:

بمحطّةِ الرّكابِ كنّا جالسيْن

هوَ مُطرقٌ

وأنا أراقبُ ساعتي

والضوءُ منشغلٌ بتكوينِ الظّلالِ لِعابريْن

نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا

طالتْ قليلاً

خطوةً أو خطوتينْ

بعضُ الفضولِ أثارَ فيَّ تساؤلاً

أمسافرٌ لِمحطّةٍ أخرى معي

أم ربّما

يُلقي عصا التّرحالِ بين محطّتينْ ؟[12]

هذا الغريب الصامت المتوتّر الخائف المنقاد بحسب ما اختاره الراوي له من أوصاف (مُطرقٌ، مرتجفَ اليدينْ، مطأطئًا)، سرعان ما يشذّ عن السياق ليحدث المفاجأة بالنّص، ويخرق أفق التوقّع؛ حيث ينفض غباره ليفسد السيناريو الجاهز ويعلن التمرّد بحثًا له عن مكانة أخرى في سيناريو جديد مغاير، يخرجه من قبضة الصمت إلى حرية القول، من قبضة الجمود إلى حريّة الفعل، حريّة الوجود.

يقول الشاعر:

بعد انتظارٍ لم يَطلْ

شذّ الغريبُ عن السّياقِ

وصاح مرتجفَ اليدينْ

لا دورَ لي إلاّ انفعالاً صامتًا

لن أكملَ النّص الذي يأتي بهِ

ترفُ المؤلّفِ والخيالُ

على رصيفِ محطّةٍ [13]

هذه الصّرخة تتوالد وتتعالى وفق ما تقتضيه سرعة الحدث في الحكاية الشعرية، لكن باتجاه آخر، مخرجةً بذلك الغائب الحاضر الثاني من صمته، إنّه المؤلّف الجالس خلف نافذة قطاره يراقب نصّه وهو يتحوّل من كلمات إلى حركات، يراقب أداء الغرباء وصمتهم وانقيادهم لما تمليه رغبته وخياله، لكنّه انقياد لم يطل، وانحراف يتطلّب تدخّلاً سريعًا وتهديدًا وتأديبًا وقمعًا.

يقول الشاعر:

قفز المؤلفُ من فضاءِ قطارِهِ

ليعنِّفَ الشخصَ الغريبْ

دورُ البطولةِ أفسَدَكْ

إنّي سأشنقُ رغبتَكْ

لتعودَ في النصِ الجديدِ مطأطئًا

وتقولَ لي

قد هِئْتُ لكْ

وعلا الضجيجْ [14]

إنّ الانتقال بين الأحداث والشخوص في القصيدة، ما بين البداية والمسيرة المتسارعة نحو النهاية المقصودة المفتوحة بالنّص، يثبت أنّ "كلّ نصّ شعري هو حكاية، أي : "رسالة تحكي صيرورة ذات"[15]، قد تكون ذات الشاعر نفسه، كما قد تكون ذاتًا أخرى، أثّرت فيه أو في محيطه، أو في العالم والتاريخ، وهذا ما يجعل فعل الحكي منفتحًا على شخصياته؛ إذ لا يحتكر الراوي الخطاب وحده، بل يشرك شخصياته معه في بناء المشهد الدرامي، ذلك أنّه ".. ليس موضوع التلفّظ مطلقًا، وإنّما قد يكون كذلك، كما قد يكون مرسلاً يمرّر رسالةً ما لغيره من المتلقّين المعيّنين أو الافتراضيين، قد يساعده في تبليغها بعض شخصيات القصّة"[16]، وهو ما يلحق بالشاعر/ السارد/ الراوي في هذا المقام دورًا إخباريًا في صناعة الحدث الدرامي وترتيب مسيرة الأحداث في القصيدة.

وهو ما تعكسه بوضوح بنية النّص التي تقوم على لبنات دلالات رئيسية خمس، تتوالى من خلال الحضور المتبادل لشخصيات القصّة التي تتتابع مواقفها صمتًا وصوتًا، انقيادًا وتمرّدًا لتعبّر عن علاقة بين الذات والموضوع، تتنامى بسرعة وتوتّر متّخذة الشكل الآتي:

1. دلالة التواصل:

والتي تبدو جليًا من خلال تكرار موضوع المسافة، مرّة بالسطر الخامس (5):

نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا

طالتْ قليلاً

خطوةً أو خطوتينْ[17]

ومرّة أخرى بالسّطر الثاني عشر (12):

نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا

قصُرتْ كثيرًا

خطّينِ متّصلينِ لا يتقاطعانْ [18]

هذه المسافة الحاضرة من خلال مشهدين متناقضين، فهي القصيرة والطويلة في الآن ذاته، ترسم فضاءً ضيّقًا، يبدأ بخطوة وينتهي بنقطة ما قبل التقاطع، تقاطع على حافّة الوقوع، دون اكتمال في ضوء مسافة ترسم قربًا يفشل في بناء حوار، وإقامة تواصل بين الغريبين.

2. دلالة التساؤل:

وتظهر واضحة من خلال توسّطها للمشهدين السابقين:

بعضُ الفضولِ أثارَ فيَّ تساؤلاً

أمسافرٌ لِمحطّةٍ أخرى معي

أم ربّما

يُلقي عصا التّرحالِ بين محطّتينْ ؟[19]

ويحضر التساؤل هنا صراحة من خلال الكلمة، وأسلوبًا من خلال الاستفهام، ويزداد الأمر عمقًا حين يختار الشاعر كلمتين متقاربتين دلالة، لكن تصنعان مشهدين مختلفين؛ السفر والترحال؛ حيث يبعث الأوّل شعورًا بالرغبة في مواصلة المسير، حتّى وإن كان من دون هدف محدّد، في حين يبعث الثاني شعورًا بالتعب ورغبة في التوقّف بعد كثرة الرحيل، وهو ما يؤسّس لدلالة جديدة هي الغربة[20].

3. دلالة الرّغبة:

ويمكن اعتبارها وليدة السّؤال تارة، وباعثة التمرّد تارة أخرى:

دورُ البطولةِ أفسَدَكْ

إنّي سأشنقُ رغبتَكْ

لتعودَ في النصِ الجديدِ مطأطئًا [21]

إنّه أمل الهامش المستحيل بالمركز؛ حيث البطولة حلم عسير التحقق، يعيشه الكومبارس، هذا المجهول، مع كلّ نصّ دون أن يكون من نصيبه، فهو هنا لأجل الصّمت، ولا حضور له إلاّ لملء الفراغ، حتّى يبدو المشهد جميلاً، مطابقًا للواقع، ومكتملاً.

4. دلالة الصّراع:

وتعدّ مركز العقدة في النّص؛ حيث يرتفع ليبلغ ذروته بانتظار لحظة التفريغ غير المتوقّع.

وعلا الضجيجْ

ظلاّن يشتبكانِ، يمتزجانِ

دونَ تداخلٍ[22]

وتظهر هنا المفارقة بوصفها ظاهرة أسلوبية يعتمدها الشاعر بهدف " إنتاج أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل إسرافًا"[23]؛ حيث يصطدم القارئ بصورة متناقضة تجمع متنافرين: الظل /الضجيج، والامتزاج/ دون تداخل، وهو ما يؤسّس لموقف الرفض الذي سيؤسس بدوره لمحاولة جديدة للفهم، يترك القارئ السطح من خلالها ليغوص في غياهب المعنى الذي تكتنزه البنية العميقة للنّص.

5. دلالة الهروب:

وهي ما يلخّصه الانسحاب من القصيدة، باعتباره حلاًّ مفاجئًا غير متوقّع.

حاولتُ إكمالَ البقيّةِ من رصيدِ الذّاكرةْ

لم أستطِعْ

لوّحتُ للشّبحِ الغريبْ

ثمّ انسحبتُ من القصيدةْ! [24]

هذا الهروب الذي تعكسه الخاتمة للحظة في شكل أزمة كتابة معلنة، أزمة تخفي خلفها حريّة مطلقة وهبها الشاعر لقارئه لإعادة كتابة نهاية القصيدة مرة أخرى، وهو ما يهبها التجدّد والانفتاح على دلالات غير منتهية، ويهب القارئ دورًا مركزيًا، ليصبح سيّدًا منتجًا فاعلاً لا مجرد متلق سلبي للنّص، فـ"..النّص يمتدّ في القارئ والقارئ يمتدّ في النّص، وهنا تحدث الاستجابة وهي نوع من التواصل بينهما"[25].

وهكذا، فإنّ الترابط بين الدلالات السابقة يؤسّس لمشهد الصّراع الدرامي في القصيدة، والذي ينطلق بسرعة تكاد تعدم الزّمان في وحدة المكان، ليضحي الموضوع وقتها أشبه برؤيا سريعة

تؤثّثها مشاهد الصمت التي تعلن فجأة عن انفجار لم يكن متوقّعًا، انفجار يجعل البنية الحوارية في النصّ مختلّة، غير مقصودة، غير متفاعلة، لا تعكس فعلاً تواصليًا منظمًا بين شخصياته.

ثانيًا. البنية السردية في القصيدة:

إنّ الحديث عن البنية السّردية في القصيدة يستوجب التركيز على جانبين أساسيين هما: الجانب الشكلي المرتبط ببنائها الفنّي القصصي، ملخّصًا في عناصر: الشخصيات والزمان والمكان والحدث الدرامي والموضوع.

والجانب النفسي ملخّصًا في جملة الانفعالات الوجدانية التي تصنع الحسّ الدرامي في القصيدة، من صدفة ومفاجأة وتشويق عاطفي[26].

وإنّ استعارة هذه المكوّنات أو التقنيات من النّص السّردي لبناء النّص الشعري، تعد انتقالاً من الذاتي الغنائي إلى الموضوعي الدرامي، ويمكننا تمثّلها من خلال تجربة الشاعر (نضال زيغان) في قصيدته وفق العناصر الآتية:

1. تشظي الذات في القصيدة:

تمثّل الشخصيات في القصيدة ملمحًا مهمًّا من ملامح السّردية فيها، ويمكن القول إنّها تتجسّد في سطورها من خلال تقنية تعدّد الأصوات التي لا تضفي لمسة درامية على النّص وحسب، بل تعبّر في الغالب ".. عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر ممّا تعبّر عن أحداث درامية تتطوّر وتنمو، أي أنّ هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"[27]؛ وهي رموزٌ تعكس رؤيا خاصّة تنبثق من صلب مشهد درامي يوحي بأنّ الذات الشاعرة ذات متشظّية بين شخوص النّص المختلفة صوتًا، المتوحّدة صمتًا، الحاضرة الغائبة بين الذات وآخرها، والقصيدة وشاعرها، والسارد وحكايته، والكومبارس ودوره، والسيناريو ومؤلفه، ذات تتنقّل بين النحن والأنا والهو، ما يعني حضورها في القصيدة بصفات عديدة، فهي الشاعر/ السارد/ الراوي، وهي الأنا/ الكومبارس/ المؤلّف، ذات تتساءل صمتًا، تمارس الفضول، وتتوق للحظة تواصل إنساني، تسافر بالمتلقّي عبر محطّة القطار المجهول باتّجاه المحطّة المجهولة، برفقة المسافر المجهول، وبعد أن توهمه بشيء محتمل، كأن يذوب جليد الصمت بينهما، أو أن تتحدّد وجهة السّفر عندهما، أو أن يأتي القطار المنتظر في الزّمن المجهول، يقوم الراوي بإحداث الخرق غير المتوقّع، لينزاح المشهد بذلك من الصمت إلى الصّراخ، من النحن إلى

الهو إلى الأنا مجدّدًا، معلنًا عن ظهور موقف جديد وشخصية جديدة، هي المؤلّف بكلّ ما يوحي إليه من قدرة وتحكّم في الأحداث، وما يحيل إليه من قدرة على السيطرة وتحديد المصير.

إنّ هذه الحركة المفاجئة في مسيرة الحدث، جعلت التصوّر الأوّل الذي أثّثه الراوي بتقديم المحطّة، والتركيز على وصف المسافرين، تنقلب تمامًا إلى تصوّر جديد مغاير، يضع المتلقّي في قلب مشهد درامي آخر، يوحي بأنّه أمام مشهد تمثيلي حقيقي، يعيد توزيع الأدوار السابقة، فيلوح بخاطره فجأة دور البطولة، ليتحوّل وقتها المسافر/ الشاعر/ الأنا إلى بطل يقف صامتًا أمام المسافر/الهو/ الكومبارس، الذي ينفجر دفاعًا عن ذاته المهملة، معلنًا التمرّد على النّص، على السيناريو الجاهز الذي يأتي به خيال المؤلّف.

وهكذا، يضحي هذا التوظيف الخاص للشخصيات بالقصيدة، هذا التلاعب بالأدوار وبالضمائر وبالأصوات، هذا التشتّت بين المتناقضات الآتية:

الظهور / التخفّي

الصّمت / الصّراخ

الانقياد / التمرّد

المواجهة / الانسحاب

يضحي نوعًا من التعبير الرّمزي عن رؤى الشاعر، التي توحي باحتمالات عديدة منها:

- تمرّد الهامش على المركز.
- تمرّد الشعب على السّلطة.
- تمرّد الأنا الأخرى على أناها.
- تمرّد النّص على الشاعر.

ولعلّ ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة، عبثية الحوار بين شخصياتها؛ إذ تعكس لنا صورًا معزولة، لا تفاعل حقيقيا بينها، إذ لا رابط مباشرا بين ما تقوله صمتًا أو جهرًا، فالجمل قصيرة، سريعة، مفاجئة، قلقة عادة، تعكس توتّرًا شديدًا، ولا تؤسّس لحوار محكم بين الشخوص، وهو ما ينسف حقيقةً البناء التقليدي لتقنية الحوار المستعارة من المسرح أيضًا؛ إذ يتمّ الانتقال في النّص من فعل الصمت وصولاً إلى تحقيق الذروة بشكل مباشر ومفاجئ، لا يعطي الوقت للتفاصيل الصغيرة، ولا للزيادات غير المهمّة، ولا حتّى للّغة لكي تبالغ في أناقتها، إنّه بناء محكم قائم على

خلفية سردية واضحة، تدرك أنّ " الأسلوب السردي الشائق الذي لا تنقصه الإثارة يقدّم عن طريق التعاقب، فلا استرجاع ولا استباق، لأنّ مثل هذه التقنيات يصعب على الشّعر التعامل معها في ظلّ قيد السّحر الشعري"[28].

2. عبثية الزمان ومحدودية المكان:

لاشكّ أنّ المكان أحد تقنيات السّرد التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومع ذلك، فإنّ الأمر بالشّعر مختلف عنه بالنّثر، " إذ ليس مطلوبًا من القصيدة أن تهتمّ به، وليس من المعروف على نطاق واسع أن يفرد له حيّز معتبر في دراسات الشعر، إلاّ إذا كانت الدراسة تتقصّى الشعر القصصي، أو تتناول المكان بوصفه موضوعًا"[29].

وأمّا المكان في القصيدة التي نتناولها، فلا يختلف الأمر عمّا قيل فيه، إنّه محدّدٌ، محدودٌ، محصورٌ بفضاء المحطّة المعدومة الملامح، فلا وصف لها، ولا تفاصيل، محطّة ركّاب مجهولة تمنح فرصة لانتظار مبهم التوقيت لقطار مجهول، قد يقلّ غريبين باتّجاه محطّة أخرى مجهولة أيضًا أو محطّتين، وهو ما يوحي بشيء من الضياع والتشتّت.

إنّ هذا التوظيف الصامت للمكان يتوافق والمسرح العبثي الذي لا يهتمّ بالديكور وتفاصيل بنائه، وهو ما يؤسّس للحظة الانتظار العبثي أيضًا لقطار لم يأت، ما يذكّرنا للحظة ب (غودو)[30] والمحطة في مسرحية (صمويل بيكيت)، مع فارق أنّ الغريبين هناك كانا ينتظران (غودو) ليغيّر واقعهما المهمّش، لكنّه لا يأتي، في حين يصرخ المسافر/ الغريب/ الكومبارس في القصيدة ليغيّر واقعه المهمّش بنفسه، وهو ما يعبّر عن رؤيا الشاعر في القصيدة[31]، يدعمها الزّمان المحدود المبهم، الذي لا دليل على أنّه نهار سوى لعبة الظلال التي يستخدمها الشاعر في تصوير المشهد:

والضوءُ منشغلٌ بتكوينِ الظّلالِ لِعابريْن

هذا المشهد الذي سرعان ما يسقط من مخيّلة المتلقّي ليعوّضه فجأة بعملية تخيّل جديدة، تستحضر الأضواء المسرحية المفتعلة لتعويض الضوء الحقيقي، وهو ما قد يقلب اللّيل إلى نهار، مشكّلاً بذلك ملمحًا آخر من ملامح العبث بالقصيدة، والذي توقّعه من خلال:

- المسافة التي تطول مرّة وتقصر أخرى من دون حراك يؤدّي إلى ذلك.
- الخطوط التي تتّصل ولا تتقاطع.
- الظلال التي تتشابك وتتمازج من دون تداخل.

إنّ هذا الاستثمار الخاص لكلّ من عنصري الزمان والمكان، ساهم في تشكيل عنصر الغموض في القصيدة؛ حيث أدّى العبث ببعض العلاقات المنطقية بين الأشياء (المسافة، الظل، الخطوط، الزمن) إلى تكوين صورة تبدو واضحة في ظاهرها، لكنّها حقيقة تحيل إلى تصوّر أكثر غموضًا، يدفعنا بقوّة للتساؤل في كلّ مرّة، ما المقصود فعلاً بهذا المشهد السريع المتحوّل؟

أهو تجسيد لفلسفة الانتظار؟

أهو تجسيد لفلسفة العبث؟

أم هو تجسيد لفلسفة الفوضى الخلاقة؟

وهو ما يجعل من القصيدة رؤيا شعرية، تتجسّد من خلال " أفعال شعرية، تسير بالسرعة اللازّمنية المناسبة التي تسير بها الرؤيا نفسها، لا الزّمن المنظّم، الزّمن المقنّن الذي تتّصف به الرؤيا كما يتذكّرها الإنسان. وأنّ هدفها وغايتها هما هدف الرؤيا وغايتها – أن ترى ما لا يرى"[32].

ثالثًا. الصّراع الدرامي في القصيدة:

لا يمكن الحديث عن سردية القصيدة دون ولوج عالم الصّراع الدرامي الذي تزرعه بعناية بين أسطرها، وتسقيه حتّى يربو محدثًا قلقًا وتوتّرًا يزداد وقعه على المتلقّي حتّى يبلغ الحلّ السّحري الذي يهبه الراحة والرّضا. فالبناء الدرامي المثير خاصيّة أساسية تطبع القصيدة الحكائية، وتجعل منها عالمًا من التساؤل والتشويق والإثارة، التي يمكن تأسيسها على عدد من التقنيات، كوضع العقدة ببداية القصيدة، أو الانطلاق من عديد الاحتمالات وإرجاء العقدة إلى نهاية النّص، أو تقديم الرؤى المختلفة للحدث الواحد، أو الاعتماد على مبدأ تفريغ الذروة، وكلّها تقنيات تحضر في القصيدة العربية المعاصرة عمومًا، وفي قصائد الشاعر خصوصًا، كقصائد:

ما لم تقله الخنساء[33]، موت عابر[34]، أنا ومايا والغياب[35]، ذات النطاقين[36]، بيني وبينها[37]..

وأمّا قصيدة (كومبارس)، فإنّ ما سبق الوقوف عنده في التحليل يثبت أنّ مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة تأسّس على مبدأ تفريغ الذروة، ومفاده أن " يرتفع الصّراع فيها إلى ذروته، وتستأثر باهتمام القارئ عقدة مركبة تنتظر حلاًّ، ثمّ يأتي الانحدار السّحري المفاجئ الذي يشعر القارئ بالامتلاء والرّضا حيث لا ينتظر مزيدًا"[38].

وهو ما تجسّد في القصيدة من خلال الافتتاحية السردية التي قدّمت نظرة سريعة عن بيئة القصيدة وشخوصها محاولة رسم العلاقة القائمة بينهم، ما يعدّ تهييئًا للمسرح السّردي في القصيدة للتعقيد، ثمّ التعقيد المضعّف، والمتمثّل في النّص بالأفعال الآتية:

- فعل التمرّد والصّراخ والخروج عن الدّور المسطّر، دور (الكومبارس) الصامت.
- فعل القفز والصراخ والتهديد من قبل الشخصية المتخفية؛ (المؤلّف)، داخل القصيدة.

ما يعني أنّ بناء مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة قد بني على الخطوات الآتية:

المراوغة الفنية: وتمّت من خلال إيهام المتلقي بشيء محتمل، وهو التواصل بين الشخصيتين الغريبتين الصامتتين، أو وصول القطار المنتظر.

الخرق غير المتوقّع: وتمّ من خلال صراخ الكومبارس أوّلاً، ثمّ تدخّل المؤلّف ثانيًا.

ارتفاع الصّراع إلى الذروة: وتمّ من خلال تفاقم الصّراع والشجار بين الكومبارس والمؤلّف.

الانحدار السحري المفاجئ: وتمّ من خلال العجز عن إتمام المشهد وانسحاب الشاعر من القصيدة.

إنّ الجمع بين هذه اللقطات سريعة الأداء والتتابع تمّ من خلال تقنية المونتاج السينمائي، والتي تعني ".. ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معيّن بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب– معنى خاصًّا لم تكن لتعطيه فيما لو رتّبت بطريقة مختلفة، أو قدّمت منفردة (..) فالمونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب هذه المادّة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصّة"[39]. ولا يقوم المونتاج على طريقة واحدة، وإنّما له في ذلك طرائق عديدة، وهي لا تهدف جميعها إلى الاعتناء بترتيب الأحداث ترتيبًا طبيعيًا متسلسلاً، بقدر ما تهدف إلى إحداث الأثر الذي يقصده المخرج بالسينما، والشاعر بقصيدته[40].

ويظهر استثمار الشاعر لهذه التقنية في القصيدة من خلال الأساليب الآتية:

المونتاج القائم على الترابط: ويحدث بالجمع بين عدد من اللقطات المتتابعة، بهدف خلق جوّ نفسيّ معيّن ومقصود بالقصيدة، ليترك أثرًا خاصًّا بالمتلقي، وهو هنا نقل مشهد الانتظار وما يخلّفه من شعور بالملل والعبث واللاحركة واللاوجهة.

المونتاج القائم على التكرار: ويبرز في النّص من خلال التكرار اللغوي، ويظهر خاصّة باللقطة:

نظر الغريب إلى المسافة بيننا

والتي تكرّرت بالمشهد الأوّل من القصيدة مرّتين متتابعتين، ما يعني تركيز الشاعر على دلالة المسافة في النّص، وما تتركه من أثر عند المتلقّي.

المونتاج القائم على التناقض: ويظهر في القصيدة من خلال الجمع بين لقطتين متناقضتين، وهما في النّص؛ (الصمت والصّراخ)، (الانقياد والتمرّد)، والذي تعكسه لغة القصيدة من خلال المفارقة التصويرية التي يمكن تتبّعها في الأسطر الآتية:

- طالت قليلاً (المسافة)
- قصرت كثيرًا (المسافة)
- خطين متّصلين لا يتقاطعان
- ظلان يشتبكان، يمتزجان .. دون تداخل

وهي جميعًا صورٌ مبنية على تناقض واضح بين طرفيها، ما يحدث نوعًا من الارتباك المؤقّت عند المتلقّي، فيأخذه في عملية بحث سريعة عن الدّلالة القابعة خلف هذا التناقض، إذ كيف يجتمع الطول مع القلّة، والقصر مع الكثرة، والاتصال مع اللاتقاطع، والاشتباك مع اللاتداخل؟

لاشكّ أنّ هذا الترتيب المتعمّد والمقصود للقطات قد أحدث الأثر المطلوب عند المتلقّي، وهو نقل الإحساس بالعبث والضياع، ثمّ الرّغبة في التمرّد على الوضع الراهن مهما كانت طبيعته، سواء أكان تمرّدًا ذاتيًا أم اجتماعيًا أم سياسيًا أم فكريًا، وهو ما يشكّل موضوع القصيدة الأساس، الذي يطرحه الشاعر، ويختمه بانسحاب معلن ومفاجئ من النّص، ليس انهزامًا ولكن انفتاحًا، ليكون للقارئ فرصة وحريّة في كتابة نهاية الحكاية وإبداعها بالطريقة التي يريدها.

رابعًا. بنية التوتّر في القصيدة:

بعد ما سبق الحديث عنه من تفاصيل بناء مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة، أصبح بالإمكان الوقوف على بعض تفاصيل لغتها الشعرية، خاصّة مكوّناتها المعجمية والدّلالية، ذلك أنّ تتبّع ظاهرة التكرار يساهم في القبض على التيمات التي تجعل من النّص أكثر طواعية؛ "فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[41].

إنّ نظرة بسيطة في معجم القصيدة يثبت تكرار الكلمات والعبارات الآتية:

الكلمة أو العبارة	تكرارها	موقعها
الغريب	05	الأسطر 5 / 12 / 16 / 23 / 34
المحطة	04	الأسطر 1 / 9 / 11 / 21
المسافة	02	السطران 5 / 12
الظل	02	السطران 4 / 30
المؤلف	02	السطران 20 / 22
النّص	02	السطران 19 / 26
نظر الغريب إلى المسافة بيننا	02	السطران 5 / 12

وإنّ نظرة بسيطة في هذه التكرارات توحي بسيطرة تامّة لدلالة الغربة والمنفى على بناء النصّ بشكل عام، إذ تحضر هذه الدّلالة من بداية القصيدة حتّى نهايتها، دون ذكر وجهة محدّدة لهذه الغربة، وهو ما يحيل على مشهد عبثي نجح الشاعر في استحضاره بتوظيف تقنيات عديدة سبق تناولها.

وهكذا، يضحى توزيع هذه الكلمات على أسطر القصيدة برهانًا على اختيار محكم يوحي بتركيز الشاعر على استحضار دلالات خاصّة، إمّا شعوريًا أو لا شعوريًا، دلالات معيّنة تدور جميعها في فلك الصّراع، صراع الذات الشاعرة مع الواقع العبثي من حولها، واقع يجعل منها غريبًا يمضي من محطّة إلى محطّة دون قرار حرّ في تحديد وجهتها، ورغبة دفينة في الثورة والتمرّد على هذا الواقع الذي يصنعه مؤلّف متخفٍ خلف النّص، خلف القانون، خلف قطاره، ما يعني أنّه عابر، لا يهمّه المصير الجمعي بقدر ما يهمّه الانقياد لما يمليه نصّه، لما يمليه قانونه الجائر الذي يسنّه ويفرضه على الجماعة. وهو ما يحيلنا أخيرًا على حقيقتين جوهريتين:

– أولى؛ نفسية ترتبط بصراعات الأنا مع أناها الأخرى، ومع الآخر أيضًا.

– ثانية؛ مصيرية تتعلّق بالوضع الفلسطيني تحديدًا بكلّ ما يحمله من تناقضات ومآسٍ، وهو ما تعكسه لغة القصيدة المتوتّرة.

هذا التوتّر والقلق تعكسه القصيدة من خلال العناصر اللغوية الآتية:

– أصوات القصيدة البارزة؛ إذ تعبّر الغنّة (ن) عن دلالة الألم والحزن، في حين يعكس الانفجار في الأصوات (ق/ ت/ ب/ ك/ ء) دلالة الغضب والاضطراب.

– حضور مكثّف للمثنّى، ما يوحي بسيطرة التصوّرات الثنائية: الذات/ الآخر، الأنا/ الأنا الأخرى، وهو ما يعكس صراعات نفسية وعاطفية ووجودية تعيشها الذات الشاعرة.

– غياب زمن المستقبل تمامًا عن النّص، واقتصاره على الماضي والمضارع الذي يخدم فعل السّرد في القصيدة، إذ لم نستشعر المستقبل إلاّ مرّة واحدة من خلال التسويف المرتبط أساسًا بفعل التهديد على لسان شخصية المؤلّف (إنّي سأشنق رغبتك)، وهي هنا تعبير عن مستقبل غامض مؤجّل يلوح في أفق بعيد باهت ملوّحًا لمنتظره بالتهديد والوعيد والسيطرة.

خاتمة:

حاولت هذه القراءة الكشف عن أهم التقنيات السّردية المستعارة لبناء مشهد الصّراع الدرامي في قصيدة (كومبارس) للشاعر الفلسطيني المعاصر (نضال زيغان)، ويمكن القول إنّها تنوّعت بين التقنيات المسرحية من حوار وتعدّد للشخصيات والأصوات، وتقنيات روائية ممثّلة بالمونولوج الداخلي، وتقنيات سينمائية ممثّلة بالمونتاج السينمائي. وقد عكست قدرة وتمكّنًا من استثمار السّردي في بناء الشّعري، مقدّمة بذلك رؤيا حقيقية، تعكسها اللّغة الشّعرية في خصائصها وحضورها السّريع المتتابع المؤسّس على المفاجأة والتعقيد فالتصعيد فالحلّ المبني على لحظة هروب تمنح القارئ حريّة في كتابة النهاية، لا نهاية الحكاية الشّعرية، بل نهاية الرؤيا، الرؤيا التي يعكس الواقع العربي الراهن تحقّقها، كما يعكس غموض نهايتها ونتيجتها.

هوامش:

[1]– ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص 222/194.

[2]– أفنان النجار، نماذج من تجليات الغنائي والسّردي في لغة الشعر العربي الحديث. شعر حجازي، وأبي شقرا، وجبرا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلّد 43، ملحق 5، 2016، ص2173.

[3]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص39.

[4]- محمّد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص127/126.

[5]- محمد عبد المطلب، بلاغة السّرد، كتابات نقدية، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر، 2001، ص31.

[6]- نضال زيغان، شاعر فلسطيني أردني معاصر.. من مواليد مدينة "خليل الرحمن" من يوم الحادي والثلاثين من تشرين الأول للعام 1972، من أب خليلي وأمّ مقدسية. التحق في الخامسة من عمره بمدرسة المدينة الابتدائية لسنين ثلاث، ثمّ غادر بعدها رفقة والديه والأخت الصغرى والكبرى إلى "الأردن". كان الرحيل إلى الشقيقة القريبة "الأردن" من جسر العودة إلى مدينة "إربد" عروس الشمال ؛حيث مسكن الأعمام، من سبقوهم بعقد ونصف وانتكاستين. أكمل تعليمه المدرسي ثم التحق بجامعة "العلوم والتكنولوجيا" في هندسة الكهرباء-تخصص الكترونيات واتصالات وتخرج فيها بدرجة البكالوريوس في 1995 ...تابع الدراسة وحصل على درجة الماجستير في نفس التخصص في العام 1997، التحق بعدها بالعمل مباشرة في مجموعة الاتصالات الأردنية- أورنج الأردن، وشغل مناصب عدة وتنقل في أماكن مختلفة ولا يزال على رأس عمله، بالعاصمة عمان. من الأبناء، رزق وحيدته شهد التي خصّها ببعض القصائد من ديوانه. ويعدّ "كومبارس" ديوانه الشّعري الأوّل الذي أبصر النّور بعد تجربة شعرية دامت سنوات عديدة، معبّرًا عن رؤياه الخاصّة في الحياة.

[7]- نضال زيغان، كومبارس، دار الوسام العربي، الجزائر، بيروت، ط1، 2015، ص 54.

[8]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص11.

[9]- أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، دار النهضة العربية، مؤسسة فرنكلين للنشر والتوزيع، بيروت، نيويورك، 1963، ص17.

[10]- وهي " أقصوصة شعرية قصيرة غالبًا، بسيطة العناصر الفنية القصصية، تنتهي غالبًا ببيت المفاجأة ".
عن: أحمد الخاني، الحكاية الشعرية، حكايات أحمد شوقي نموذجًا، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ 2015/10/22.

[11]- الكومبارس، أصل الكلمة إيطالي من Comparsa بمعنى الممثل الزائد، وهو مواطن عادي يجلبونه بأجر ليلعب دورًا بسيطًا في عرض فنّي، أو ليقوم بأداء دور ثانوي صغير في الأعمال الدرامية، لا تظهر له أهمية كبيرة ملحوظة على القصّة، إلاّ أنّ وجوده غالبًا ما يساعد في خلق مناخ طبيعي لها، وإعطاء بعد وعمق للمشهد بحيث يصبح مطابقًا للواقع.

[12]- ديوان كومبارس، ص 54.

[13]- الديوان، ص55.

[14]- الديوان، ص55/ 56.

[15]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص149.

[16]- أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطوّلة لبيد، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العددان 12/11، جانفي وجوان 2012، ص37/36.

[17]- ديوان كومبارس، ص 54.

[18]- الديوان، ص 55.

[19]- الديوان، ص 54.

[20]- يلقي عصا الترحال بمعنى: توقّف بعد كثرة الرحيل، ومنه قولهم: ألقى عصاه عن التطواف، أي أقام واستقر.

[21]- الديوان، ص 55.

[22]- الديوان، ص 56.

[23]- دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي 4)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص66.

[24]- الديوان، ص 56.

[25]- وردة سلطاني، النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد1، 2009، ص106.

[26]- ينظر: أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطوّلة لبيد، ص39.

[27]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص195.

[28]- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجًا، الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص07.

[29]- المرجع نفسه، ص95.

[30]- مسرحية بعنوان (في انتظار غودو) للكاتب الأيرلندي صمويل باركلي بيكيت المولود في 13 أبريل 1906 بدبلن. تعتبر مسرحيته واحدة من أشهر نماذج المسرح الجديد أو الطليعي أو اللامعقول أو مسرح العبث، كتبت سنة 1948؛ حيث كان في الثانية والأربعين من عمره، ونشرت سنة 1952، وكان عرضها الأوّل سنة 1953 في مسرح بابلون، وقد ترجمها صاحبها بنفسه إلى الانجليزية. وحازت على تقييم أهم عمل مسرحي في القرن العشرين باللغة الإنجليزية. في سنة 1969 منح بيكيت جائزة نوبل، وكان على شواطئ تونس وقتها، ولما سمعت زوجته بالخبر قالت: إنّها كارثة؛ حيث اختفى بعدها تماما ولم يذهب لحفل تسليم الجائزة، وانعزل فترة الثمانينيات في بيته حتّى توفيت زوجته، ليلحق بها بعد شهور بتاريخ 22 كانون الأوّل 1989 بباريس عن عمر 83 عامًا. ينظر: في انتظار جودو، ترجمة وتقديم: بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2009.

[31]- تحضر شخصية (غودو) في قصيدة أخرى من الديوان بعنوان "ويخطئ ساعي البريد"؛ حيث يقول ص11:

لاحلم ينمو ها هنا

لا فرح يكبر في جواري

تعب الطريق من الخطى

وفتيل قنبلة يؤثّثها انفجاري

ما عاد "غودو" للمحطة

في المحطة لا نوافذ للقطار

[32]- أرشيبالد ماكليش، مرجع سابق، ص194.

[33]- الديوان، ص 124.

[34]- الديوان، ص 81.

[35]- الديوان، ص77.

[36]- الديوان، ص69.

[37]- الديوان، ص108.

[38]- يوسف حطيني، مرجع سابق، ص 27.

[39]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص215.

[40]- ينظر: المرجع نفسه، ص218/216.

[41]- المرجع نفسه، ص58.

الدّلالة الاشتقاقية وطريقة صياغتها في معجم "الألفاظ" لابن السِّكِّيت.

Derivative Meaning and the Way of Its Formulation in Ibn Al-Skeit's "Al-Alfadh" Lexicon

أ. بن عابد مختارية.
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم،
(قسم الدّراسات اللّغوية–كلية الأدب العربي والفنون
mokhtaria.benabed@univ-mosta.dz

تاريخ الإرسال: 2018/09/29	تاريخ القبول:2019/04/23	تاريخ النشر : 2019/07/15



تتمتّع دلالات مفردات اللّغة العربية بخاصيّة مهمة تتمثّل في أنها ترجع إلى أصول معنوية أو دلالات اشتقاقية قد اشتُقّت منها، وقد اعتمد "ابن السِّكِّيت" هذه الخاصية في كتابه "الألفاظ" الذي يعدّ من أقدم معاجم الموضوعات في العربية؛ إذ إنه يقوم بذكر الدلالات الاشتقاقية للكثير من مفردات كتابه، ولقد ركّزنا في هذا المقام على طريقته في صياغة هذه الدلالات الأصول، وذلك إما بالتصريح بها عن طريق استعمال مصطلحات متعددة تعبّر عنها؛ كمصطلح "الأصل" أو "الاشتقاق" أو "الأخذ" وغيرها، وإما بعدم التصريح بهذه الدلالات الاشتقاقية، والاكتفاء بالإيحاء بها ضمن الاستعمالات اللغوية السائدة عند العرب.

الكلمات المفتاحية: الدلالة؛ الاشتقاق؛ الصياغة؛ الأصل؛ الألفاظ.

Abstract: Arabic vocabulary has an important feature that they are due to moral origins or derivational connotations that derive from them, It has been adopted "Ibn Al-Skeit's" This property is in his book"Al-Alfadh" Which is considered one of the oldest lexicons in Arabic; Where he mentions the the Derivatives Meanings Of many of the vocabulary of his book, We have focused here on his method in formulating these origins Meanings, Either by declaring them by using multiple terms that they express, Such as the term "origin", "derivation" or "taker" and others. Or by not declaring these Derivatives Meanings, and to refer to within the linguistic uses prevailing among Arabs.

Key words: the meaning; the derivation; writing ; the origin; the vocabulary**.**



توطئة:

تعدّ المباحث الدّلالية من أهمّ المباحث اللّغوية، وبخاصّة إذا تمّ دراستها في تراثنا العربي لغرض إحيائه وإعادة قراءته، وفق ما استجدّ من نظريات وآليات وإجراءات في الدرس اللغوي الحديث.

وفي هذا الإطار الإحيائي للتراث، عمدنا إلى دراسة أحد أقدم معاجم الموضوعات في اللّغة العربية من الناحية الدلالية، وهو: معجم "الألفاظ" لابن السِّكِّيت، من أجل إبراز طريقة صياغة صاحب الكتاب للدّلالة الاشتقاقية لمفردات معجمه، وتوضيح المصطلحات التي استعملها في التعبير عن هذه الدّلالة أو الأصل الدّلالي.

وقبل التطرّق إلى مفهوم "الدّلالة الاشتقاقية" لابدّ من تعريف كل من مصطلح "الدّلالة" و"الاشتقاق" ليتضح المفهوم أكثر.

أولا: تعريف المصطلحات:

1- الدلالة: الدلالة في **اللغة** اسم مشتق من مادة (د ل ل) التي جاء عنها في لسان العرب: «...ودَلَّ فلان إذا هدى...ودلَّه على الشيء يَدُلُّه دَلاًّ ودَلاَلَةً فاندَلَّ: سدّدَه إليه...، والدّليلُ والدِّلِّيلي: الذي يَدُلُّك...، والجمع أَدِلَّةٌ وأدِلاَّءُ، والاسم الدِّلالة والدَّلالة، بالكسر والفتح، والدُّلولة والدِّلِّيلي. قال سيبويه: والدِّلِّيلي علمُه بالدلالة ورسوخه فيها... ودللتُ بهذا الطريق: عرفتُه... »[1].

« والدَّليل: ما يُستدلُّ به، والدَّليل: الدّالّ، وقد دَلّهُ على الطريق يَدُلُّهُ دَلالَةً ودِلالَةً ودُلولَةً، والفتح أعلى. قال "أبو عبيد": الدّالُّ قريب المعنى من الهدْي، وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل وغير ذلك »[2].

يتضح من الاستعمالات التي وردت في معجمي اللّسان والصّحاح أن معنى (دلّ) هو: سدّد وهدى.

أما **اصطلاحا** فقد عرّفها "الراغب الأصفهاني" (الدلالة) قائلا: « الدِّلالة: ما يُتوصّل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات، والرموز والكتابة، والعقود في الحساب، وسواء أكان ذلك بقَصْدٍ ممنْ يجعَلُه دَلالَةً، أم لم يكن بقَصْدٍ كمن يرى حركة إنسان، فيعلم أنّه حيّ»[3]. فالدلالة موضوعها دراسة كل ما يدل على شيء، ويُتوصَّل به إلى معناه، وتعدّ

الألفاظ هي أكثر الرّموز اللّغوية دلالة على المعنى، وأكثرها انتشارا، وأدقها تعبيرا، وأسرعها فهما [4].

فهذا المفهوم لا يخرج عن المفهوم العام الذي أورده "الجرجاني" عن الدلالة، إلاّ بإضافة أنواع الدلالات، إذ يقول الجرجاني: « الدلالة: هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول »[5]. فتعريف "الجرجاني" هذا، ينطبق على اللّفظ وغيره[6]. إلاّ أنّه يعود ليحدّد مفهوم الدلالة اللّفظية[7] التي تتحقق من معاني الألفاظ قائلا: « الدلالة اللّفظية الوضعية، وهي كون اللّفظ بحيث متى أطلق أو تُخُيّل فُهِم منه معناه للعلم بوضعه »[8].

2- **الاشتقاق: لغة** مصدر الفعل اشْتَقَّ، وهو مصاغ من مادة (شقق) التي ورد فيها في لســـــان العرب أنّ: « الشّقّ مصدر قولك شققتُ العود شقا والشَّقُّ الصّدعُ البائن وقيل غير البائن وقيل هو الصّدع عامّة... واشتقاقُ الشيءِ بُنيانُه من المرتجَل، واشتقاقُ الكلام، الأخذُ فيه يمينا وشمالا. واشتقاقُ الحرف من الحرف، أخذُه منه، ويقال: شقَّقَ الكلامَ إذا أخرَجَه أحسن مَخرَج... واشتَقَّ الخصمان وتَشَاقّا، تَلاجّا وأَخَذا في الخصومة يمينا وشمالا مع ترْكِ القَصْد وهو الاشتقاق...»[9].

وذكر "ابن فارس" أن مادة (شقق) تعود إلى أصل معنويّ واحد، وهو "الانصداع في الشيء"، إذ قال: « الشين والقاف أصل واحد صحيح يدلّ على انصداع في الشيء... تقول شققت الشيء أشقّه إذا صدعتُه »[10]، ومن هذا المعنى العام تتفرّع وتتولّد معاني أخرى[11] مرتبطة بهذا المعنى الأصلي (الانصداع في الشيء)، إذ يقول ابن فارس: « ثم يُحمل عليه ويُشق منه على معنى الاستعارة »[12].

أما في **الاصطلاح** فقد عُرِّف العديد من العلماء اللّغويين الاشتقاق في مصنفاتهم، ولعلّ أوّل من حدّد مصطلح (الاشتقاق) هو "ابن سرّاج" في مؤلّفه "رسالة الاشتقاق"، إذ قال: « إن سأل سائل فقال: ما معنى قولنا: هذا الحرف مشتق من هذا الحرف؟ قيل له: لن يستحق هذا الاسم حتى يجتمع له شيئان:

أحدهما: أن تجد حروف أحدهما التي يقدّرها النّحويون بالفاء والعين واللاّم موجودة بأعيانها في الحرف الآخر، إن كان أحدهما ثلاثيا كان الآخر ثلاثيا، وإن كان رباعيا فمثله، وإن

كان خماسيا فكذلك، ولا يقع فرق بينهما – إذا وقع – إلاّ باختلاف الحركات أو بالزّوائد، فيكون البناء غير البناء والأصول واحدة...

والآخر: أن يشاركه في المعنى دون معنى، فإنّ لم يجتمعا البتّة فلا اشتقاق، لأن كل واحد غريب من الآخر، وإن لم يختلفا فلا اشتقاق أيضا، لأنّ هذا هو هذا»[13].

أمّا أغلب التعريفات[14] الواردة في الاشتقاق فلا تختلف كثيرا عن أنّه: أخذ كلمة (صيغة) من أخرى مع تناسب في المعنى والتركيب[15].

ومن المحدثين من يستعمل في تعريف الاشتقاق مصطلح "توليد"، كتعريف "محمود عكاشة" في أنّه: « توليد بعض الألفاظ المشتركة في أصل واحد من بعض، لها أصل مشترك في الدلالة، لها معنى يتنوّع بتنوّع أبنية الأصل المشترك ».[16]

3– مفهوم الدلالة الاشتقاقية:

يقصد بالدلالة الاشتقاقية للمادة الاشتقاقية « معناها المؤدّي إلى التفرّع المعنوي، فالعبارة تنطبق على المعنى الأصلي الوحيد – حسب الاصطلاح والمفهوم الشائع لدى علماء اللّغة – ، وعلى ما يمكن أن يكون للمادة الاشتقاقية من أصول اشتقاقية متولّدة عن طريق التناسل الدلالي لدلالة المادة الاشتقاقية »[17].

فالدلالة الاشتقاقية – حسب رأي "هنّي سنية" – تتناسل ومفهوم الأشياء المشتق لها كلمات (مشتقات) لعلاقة دلالية، حاملة إلى الاشتقاق من المادة الاشتقاقية بطريقة من طرق الاشتقاق الثلاث، بصيغة ملائمة منسجمة ومعنى المشتق منه، متآلفة ومعنى المشتق له[18].

وقد استعمل "عبد الكريم محمد حسن جبل" خلال معالجته لفكرة الدلالة الاشتقاقية في معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس مصطلح "الدلالة المحورية"، حيث عرّفه قائلا بأنه: « المعنى الذي يتحقق تحققا علميا في الاستعمالات المصوغة من هذا الجذر»[19]؛ أي أن الدلالة المحورية هي المعنى المتحقق في جميع استعمالات مادة ما، وهي بهذا المفهوم تتطابق مع المفهوم الذي نقصده بالأصل الدلالي الاشتقاقي للمفردات في كتاب "الألفاظ" لابن السِّكِّيت.

غير أن الدلالة الاشتقاقية تختلف عن الدلالة المحورية من حيث إن الأولى تنطبق على وحدة وتعدد الأصول الاشتقاقية للمادة الاشتقاقية، والثانية لا تنطبق إلا على وحدة الأصل الاشتقاقي للمادة، وبهذه النقطة تفرق الدلالة الاشتقاقية عن الدلالة المحورية.

والفكرة ذاتها يعبّر عنها "محمد حسن حسن جبل" بمصطلح "التأصيل"؛ إذ يعرفه بأنّه: «ربط كلّ استعمالات الجذر الواحد بمعنى عام تدور عليه وترجع إليه »[20]، ويعدّه المستوى الثاني من الاشتقاق الدلالي[21]، إذ يعلّل سبب تسمية هذا المستوى بالتأصيل قائلا: « وقد سميّ تأصيلا لتصوّر أن المعنى العام ذاك هو المعنى الأصلي، أي الأول للجذر، أي لتصوّر أن أقدم لفظ وُجد من هذا الجذر كان يعبر عن هذا المعنى. وأساس هذا التصور أنّ كلّ استعمالات الجذر تحمل هذا المعنى وتؤول إليه»[22].

فالتأصيل الاشتقاقي إذن هو: إرجاع وردّ جميع دلالات مشتقات الكلمة وفروعها إلى أصل اشتقاقي واحد، حيث يعرف "حسن المصطفوي" مصطلح "الأصل"[23] في علم الاشتقاق قائلا: « الأصل الواحد هو المعنى الحقيقي والمفهوم الأصيل المأخوذ في مبدأ الاشتقاق، السّاري في تمام صيغ المشتقات »[24].

ثانيا: صياغة الدلالة الاشتقاقية في كتاب "الألفاظ" لابن السكيت:

اعتمد "ابن السكّيت" في كتابه "الألفاظ" على عملية التأصيل الاشتقاقي أثناء إيراده للمفردات ودلالاتها التي تنطوي تحت باب واحد، فنجده يذكر الدلالة الاشتقاقية أو الأصل المعنوي الاشتقاقي للعديد من الكلمات التي تنتمي إلى حقل دلالي معيّن أو باب معيّن، حين يشرحها ويفسّرها، فيقوم أحيانا بالتصريح بالدلالة الاشتقاقية للكلمة عن طريق استعمال مصطلحات متعددة تعبيرا عنها؛ على رأسها مصطلح "الأصل". وأحيانا أخرى لا يقوم بالتصريح بهذه الدلالة، إنّما يوحي بها ضمن الاستعمالات اللغوية السائدة عند العرب.

1- التصريح بالدلالة الاشتقاقية:

وذلك عن طريق استعمال "ابن السكّيت" لعدّة مصطلحات تعبّر عن الدلالة الاشتقاقية أو الأصل المعنوي للكلمة، إذ نجد مصطلح "الأصل" من أبرز هذه المصطلحات.

أ- التصريح بالدلالة الاشتقاقية عن طريق مصطلح "الأصل": من الأمثلة التي عبّر فيها صاحب الكتاب عن الدلالة الاشتقاقية بمصطلح "الأصل" ما يلي:

« ويقال: « قد جاء بالطِّمِ الرِّمِّ »[25]، إذا جاء بالكثير. قال أبو عبيدة: الطِّمُ: الرَّطبُ، والرِّمُّ: اليابسُ. قال أبو الحسن: قال أبو العباس: **أصل** الطِّمِ: الماء. الرِّمُّ: الترابُ، كأنّه أراد: جاء بكل شيء. لأن كلّ شيء يجمعه الماءُ والتُّرابُ، لأنّهما أصل لما في الدنيا »[26].

« قال: والعرب تقولُ: اللّهمَّ اقتلهم بدَدًا، وأحصهم عدَدًا. **وأصلُ** البَدد: التفرُّق. ويقال. بدَّ رجليْه في المِقطرة، أي: فرّقهُما... »[27].

« يقال: رجل أصْيدُ وقوم صِيدُ إذا كان متكبّرا شامخا بأنفه. **وأصله** من الصَّادِ والصَّيَدِ، وهو داء يأخذ الإبل في رؤوسها، فيُلَوِّي أحدها رأسَهُ، وهو ورم يأخذُ في الأنف مثل القَرْحِ، يسيل منه مثلُ الزَّبدِ. ويقال للرّجل: قد كواه فلانٌ من الصّادِ فبدِأَ، إذا ذهب ما في رأسه من الجنون»[28].

« ويقال: امرأة صَلِفَةٌ، وقد صَلَفَتْ عند زوجها، إذا لم تحظَ عنده. **وأصل** الصَّلَف قلّةُ النَّزَل. ويقال: إناء صَلِفٌ، إذا كان قليل الأخذ للماء...، ويقال: سحابةٌ صَلِفةٌ، إذا لم يكن فيها ماء، ويقال في مثلٍ[29]: « رُبَّ صَلَفٍ تحت الرَّاعِدة ». قال أبو يوسف: أَصْلَفَ الرّجلُ امرأتَهُ إذا أبغضَهَا... »[30].

«وإنّه لذو مرّةٍ أي: ذو عقل. **وأصل** المِرّةِ إحكام الفتل؛ فضربه مثلاً، ويقال: حبلٌ ممرٌّ، إذا كان شديدَ الفتلِ »[31].

« والمأفونُ: الّذي لا عقل له. **وأصله** من الأفْنِ، وهو أن يستخرج ما في الضَّرع من اللَّبنِ، يقال: أَفَنها يَأفِنُها »[32].

« ويقال: هو من زَمَعِهم. **أصلُ** الزَّمَعِ: الرَّوادفُ الّتي خلفَ الظِّلفِ، فيقول: هوَ من مآخيرِ القوم، ليسَ من صدورِهم، ولا من سَرَواتهم »[33].

« ويقال: قد مزج شرابَه، وقد قَطَبَهُ –**وأصل** القَطْبِ: الجمع– أي: جمع بين الماء والشَّراب. ومنه: قَطَبَ ما بين عينه أي: جمع. ويقال لما بين العينين: المَقْطِبُ. ومنه قيل: جاءني الناسُ قاطِبةً، أي: الناس جميعاً. ومنه قول طرفة بن العبد:

رَحِيبٌ قِطابُ الجَيبِ، منها رَفِيقةٌ * بِجسِّ النَّدامَى، بَضَّةُ المُتجرِّد[34]** »[35].

ففي هذه الأمثلة يُصرَّح مباشرة، بالأصول الدلالية أو الدلالات الاشتقاقية للكلمات عن طريق استعمال مصطلح معبّر عنه وهو "الأصل"، إضافة إلى إيراد بعض الاستعمالات اللغوية التي تؤكّد هذه الدلالات الأصل، وأمثلة ذلك كثيرة في الكتاب[36].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ مصطلح "الأصل" المعبّر عن الدلالة الاشتقاقية للكلمة قد يتعدّى استعماله إلى مفهوم آخر هو: البناء الصرفي، من ذلك قوله:

« ويقال: بَذُؤَ الرّجل يَبْذُؤُ بَذْءاً،و هو بَذِئٌ – قال أبو الحسن: كذا قُرِئَ عليه. وإنّما هو بَذَأً، بفتح الذال مقصورٌ، على المصدر هو يَمُدُّ فقال: بَذِئَ بَيِّنُ البَذاءِ. ولم يُنْكِرِ أبو العباس بَذْءاً، بتسكين الذّال. فإن كانت صحيحة فليس هي على قوله «بَذِئٌ» ولكنّها على الأصل... »[37].

وقوله: « ويقال: ظَنَنْتُ فلانا إذا اتَّهَمْتُهُ. وهي الظِّنَةُ التُّهمةُ... وأنشد الفرّاء:

مَا كُلُّ مَنْ يَظَنُّني أنا مُعْتِبٌ * ولا كُلُّ ما يُرْوَى عليَّ أقولُ.**

و«يَظَنُّني». هي: يَفْتَعِلُني، من الظِّنَّةِ. قال أبو الحسن: تبدل فيه التّاء طاءاً، ثم تُدْغَمُ الظّاء فيها فتَصير طاءً مشدّدة. ومن جعلها ظاءً غَلَّبَ الظّاء لأنها الأصْلُ »[38].

وقوله أيضا: « والتَّأْداءُ: الأَمَةُ. فقال: واللَهِ ما هو بابن تأداءَ. قال أبو العبّاس: ويُسكَّنُ فيقال: تَأْدَاءُ. وهو الأصل، والتحريك عارضٌ لمكان الهمزة »[39].

يتّضح من هذه الأمثلة أنّ مصطلح "الأصل" قد عبِّر به عن البناء الصرفي لا الدلالة الاشتقاقية للكلمة.

ب- التصريح بالدلالة الاشتقاقية عن طريق مصطلحات أخرى:

عبّر صاحب الكتاب عن الدلالة الاشتقاقية للكلمات بمصطلحات أخرى منها مصطلح: الاشتقاق بقوله «اشتق من»، ومصطلح الأخذ بقوله: «أُخِذَ عن»، وعبارة «هو من» يَقصِدُ «هو مأخوذٌ أو مشتقٌّ من...».

فممّا ورد فيه[40] مصطلح الاشتقاق قوله:

« والضُّبارِمُ: الشُّجاعُ الشَّديدُ. وإنَّما **اشتُقَّ** من الأسدِ، لأنَّه يقال للأسدِ: ضُبارِمٌ »[41].

وقوله: « العَيْطاءُ: الطويلة العنق. وإنّما **اشتقّ** لها ذلك من الهضْبةِ، لأنهم يقولون للهضْبةِ إذا ارتفعتْ: عَيْطاءُ »[42].

وقوله: «يقال للشمس: ذُكاءُ. يقال: قد آضَتْ ذُكاءُ وانتشرَ الرِّعاءُ. قال الأصمعيُّ: إنمّا **اشتُقَّ** من ذُكُوِّ النّار. وهُو تلهُّبُها... »[43].

وقوله أيضا: « والهجينُ: الذي أبوهُ عربيٌّ وأمُّه أَمَةٌ. فإذا كانت أمّهُ وجدّتُه أَمَتيْن فهو مَحيوسٌ. وهو **مشتقٌّ** من الحَيَس... »[44].

وممّا ذكر فيه[45] مصطلح "الأَخْذ" قوله:

« ويقال: ارتَجَنَ عليهم أمرُهم. إذا اختلطَ. **أخذَهُ** من ارتجانِ الزُّبدِ إذا طُبِخَ ليُسلأَ »[46].

وقوله: « ويقال: هو ينغِرُ عليه وينْغَرُ نَغَراناً ونَغَرًا، إذا غَلَى من الغَضَبِ. ويقال: قد تَنَغَّرَ. وإنَّما **أخِذَ** من نَغَرانِ القِدْرُ، وهو غَلْيُهَا »[47].

« الإحصافُ: أن يعدوَ الرّجلُ عدوًا فيه تقاربٌ. **أُخِذَ** من المحصَفِ. وهو الثَّوبُ الجيِّدُ النَّسجِ »[48].

وقوله: « قال أبو زيد: ومنهنّ الجَبْناءُ، وهي الضخمة البطن. وإنّما **أُخِذَ** ذَلِكَ مِنَ الجَبَنِ، والجَبَنُ: داء يأخذ في البطن يَعْظُمُ له البطن، وهو ورَمٌ. ورجل أَجْبَنُ، ويقال: قد جَبَنَ فلان على فلان، إذا امتلأ جوفهُ غضباً عليه »[49].

وقوله أيضا: « والدُّحَيدِحة: الملزّز الخلقِ، **أُخِذ** منَ الدَّحْدَاحِ، وهو القصير المكتنز اللّحمِ»[50].

وأمّا عن استعمال "ابن السِّكِّيتَ" «هو من» للتعبير عن الدلالة الاشتقاقية أو الأصل المعنوي فقوله:

« ويقال للرّجل ينذُلُ ما عنده: إنّه لَوَارِي الزَّندِ، ووَرِيُّ الزَّندِ. وإنّما **هو من** الكَرمِ ليس من قدح النّار. قال الأعشى:

وزَندُكَ خير من زِنادِ الملو * كِ، صادفَ منهنّ مَرْخٌ عَقَارَا**[51] »[52].

وقوله: « ويقال: رجل مريءٌ، **من** المروءة، وقوم مَريئون. قال: وزنُه مَرِيعُونَ. ومُرَآءُ، وزنه: مُرَعَاءُ. ومنه قولهم: فلانٌ يتمرَّأُ بنا، أي: يطلبُ المرُوءة بنا »[53].

2- الإيحاء بالدلالة الاشتقاقية:

وذلك عن طريق إيراد "ابن السّكّيت" لاستعمالات مختلفة للمادة اللّغوية التّي اشتقت منها الكلمة المرادُ شرحها، والتي تنتمي إلى حقل دلالي معيّن، فهذه الاستعمالات المتنوعة للكلمة توحي بالأصل الدلالي الاشتقاقي للكلمة نفسها، دون اعتماده على مصطلح واضح يعبّر به مباشرة عن هذا الأصل أو الدلالة الاشتقاقية كما في الحالة السابقة.

وأمثلة هذه الحالة كثيرة في كتاب "الألفاظ"، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

قول "ابن السكيت": « يقالُ تَفَلَّحَتْ: يداه تَفلَّحًا، إذا تشقَّقتا. ورجلٌ مُتَفَلِّحُ الشَّفَةِ: إذا أصابها البردُ فَتَشَقَّقَتْ. والّذين يشقُّونَ الأرضَ يُسمَّونَ الفَلاَّحِينَ »[54].

يظهر هنا أن استعمالات مادة (فلح) المذكورة تدور حول أصل معنوي واحد، بمعنى أن الدلالة الاشتقاقية لهذة المادة هي: التشقق[55].

وقوله: « والصارم القاطع...والصارم من الرجال: الشجاع الماضي على الأقران. ويقال للسيف إذا كان قاطعا: هو سيف صارم »[56]، ويقال: «صرى أمره يَصْرِيه صَرْيًا، إذا قَطَعَه، وصَرَمَه يصرمهُ صرْمًا. والاسمُ الصُّرمُ، وهي القطيعة...، ومنه: جاء الزمان الصِّرام والصَّرام، وهو قَطاعُ النّخل. والصَّريمة: العزيمة وقطع الأمرِ »[57].

فاستعمالات المادة (صرم) في هذا المثال، كلّها تدلّ على أنّ الدلالة الاشتقاقية لهذه المادة هي القطع[58].

وقوله: « يقال: قطبَ الرّجل يقْطِبُ قُطوباً فهو قاطب، إذا جمع ما بين عينه، ويقال لذلك الموضع: المقْطِبُ، ومنه قيل: الناس قاطِبةٌ، أي: الناس جميع، ومنه قيل: قطب شرابه، أي: مزجه فجمع بين الماء والشراب. ومنه قول طرفة:

رحيبٌ قِطابُ الجَيبِ منها رفيقةٌ * بِجَسِّ النّدامى، بَضَّةُ المتجرِّدِ[59]** »[60].

ففي هذا المثال، نلاحظ أنَّ كل استعمالات المادة اللّغوية (قطب) ودلالاتها تدور حول معنى محوري واحد وهو: الجمع[61]، مما يدل على أنّه الدلالة الاشتقاقية الأصل لهذه المادة.

وقوله أيضا: « ويقال: قد مَرَجَ أمْرُ النّاس: اختَلَطَ وفَسَدَ. وقد مَرِجَتْ أمانات الناسِ، أي فَسدتْ. قال أبو دَاودٍ:

مَرِجَ الدِّينُ، فأعدَدتُ له * مُشْرِفَ الحاركِ، مَحبُوكَ الكَتَدْ[62].**

يقال: مرج الخاتَمُ في يدي، إذا قَلِقَ، وقال اللّهُ تبارك وتعالى: ﴿فِي أَمْرٍ مَرِيجٍ﴾[63]. أي: اختلاطٍ. ويقال: مَرِجَ السَّهمُ، وأمرَجهُ الدَّمُ، إذا أقلقهُ يَسْقطَ »[64].

فكلّ دلالات استعمالات المادة اللّغوية (مرج) الواردة في هذا المثال توحي بدلالة اشتقاقية واحدة أو أصل معنويٍّ واحد وهو: الاختلاط وعدم الاستقرار، وهو في معنى الأصل الذي ذكره "ابن فارس" لمادة (مرج)، حيث يقول: «الميم والرّاء والجيم أصل صحيح يدلّ على مجيء وذهاب واضطراب»[65].

وأمثلة ذلك كثيرة[66] لم ينصّ فيها صاحب الكتاب بالدلالات الاشتقاقية للمواد اللّغوية عن طريق مصطلح صريح يعبّر به عن هذه الدلالات الأصل، وإنّما اكتفى بذكر استعمالات لغوية متعددة لموادّها، توحي دلالتها بالأصول المعنوية الاشتقاقية لها.

خاتمة:

نستنتج من هذا البحث أن:

-المقصود بالدلالة الاشتقاقية هو المعنى الأصلي الوحيد للمادة اللغوية، والذي يتحقق تحققا علميا في جميع استعمالات هذه المادة. ومن المصطلحات المستعملة والمعبرة عن هذا المفهوم: الدلالة المحورية، والتأصيل الاشتقاقي الذي يهتم بإبراز الأصول المعنوية.

-"معجم الألفاظ" لابن السكّيت من أقدم معاجم المعاني أو الموضوعات التي تصنف المفردات فيها حسب دلالاتها ومعانيها، وقد تم فيه ذكر الدلالة الاشتقاقية أو الأصل المعنوي الاشتقاقي للعديد من الكلمات التي تنتمي إلى باب معيّن، حين يقوم بشرحها وتفسيرها.

-"ابن السكّيت" في صياغته للدلالة الاشتقاقية للكثير من مفردات معجمه اعتمد طريقتين: إحداهما: التصريح بالدلالة الاشتقاقية للكلمة عن طريق استعمال مصطلحات متعددة تعبيرا عنها؛ على رأسها مصطلح "الأصل". والأخرى: الإيحاء بهذه الدلالة فقط؛ أي أنه لا يصرّح بها، إنّما يوحي بها ضمن الاستعمالات اللغوية السائدة عند العرب.

هوامش:

1- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر (بيروت)، د- ط، د- ت، ص:248/11، 249 مادة (دلل).

2- الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق: الدكتور إيميل يعقوب، والدكتور محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية (بيروت)، الطبعة الأولى، 1420هـ/1999م، ص: 510/4.

3- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد)، تحقيق وضبط: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة (بيروت)، د – ط، د – ت ، ص:171.

4- الدلالة اللفظية، محمود عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د – ط، 2002م، ص: 08.

5- كتاب التعريفات، السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، دار الندى للإنتاج الثقافي والتوزيع (الإسكندرية)، د – ط، د – ت ، ص: 117.

6- ينظر البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (بيروت)، د – ط، د – ت ، ص: 76/1.

7- ينظر: والعبارة، أبو علي ابن سينا، تحقيق: محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، د – ط، 1390هـ/1970م، ص: 04. ومعيار العلم (منطق تهافت الفلاسفة)، الإمام الغزالي، تحقيق الدكتور سليمان دنيا، دار المعارف(مصر)، د – ط، 1961م، ص: 75.

8- التعريفات، الجرجاني، مصدر سابق، ص:117.

9- لسان العرب، ابن منظور، مرجع سابق، مادة (شقق)، ص: 10/ 181- 184.

10- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر (بيروت)، د – ط، 1399هـ/ 1989م، ص: 170/3.

11- المعنى: الفتح والخروج والانفصال والأخذ، تناسل الدلالات، هنّي سنية، مرجع سابق، ص: 07.

12- مقاييس اللّغة، ابن فارس، مرجع سابق، ص: 170/3.

13- رسالة الاشتقاق، ابن سراج، تحقيق: مصطفى الحدري محمد علي الدرويش، (دمشق)، د– ط، 1973م، ص: 20.

14- ينظر: نزهة الطرف في علم الصرف، أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: الدكتور السيد محمد عبد المقصود درويش، دار الطباعة الحديثة (القاهرة)، الطبعة الأولى، 1402هـ/1982م، ص: 75- 76. والمزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرح وتعليق: محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث (القاهرة)، الطبعة الثالثة، د – ت، ص: 346/1، ويراجع في أصول النحو، سعيد الأفغاني، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية (حلب)، د– ط، 1414هـ/1994م، ص: 130. وبلغة المشتاق في علم الاشتقاق، محمد ياسين عيسى الفاداني المكي، دار مصر للطباعة (القاهرة)، د-ط، د- ت، ص 05.

15- ينظر: التعريفات، الجرجاني، مرجع سابق، ص: 33، والمصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث، الأمير مصطفى الشهابي، دار صادر (بيروت)، الطبعة الثالثة، 1416هـ/1995م، ص: 13.

16- الدلالة اللفظية، محمود عكاشة، مرجع سابق، ص: 81. وينظر: فقه اللغة وخصائص العربية، محمد مبارك، دار الفكر (دمشق)، الطبعة الثانية، 1426هـ/2005م، ص: 78- 79.

17- تناسل الدلالات الاشتقاقية للمادة الاشتقاقية (اللغوية)، دكتوراه الدولة، هنّي سنية، إشراف: أ. د بكري عبد الكريم، وهران، جامعة السانيا: كلية الآداب واللغات والفنون: قسم اللغة العربية وآدابها، 2005م – 2006م، ص: 19.

18- ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

19- الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة (دراسة تحليلية نقدية)، الدكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، دار الفكر (دمشق)، الطبعة الأولى، 2003م ، ص: 09.

20- علم الاشتقاق نظريا وتطبيقيا، محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب (القاهرة)، الطبعة الأولى، 1426هـ/2006م، ص: 69.

21- عرفّه قائلا: « الاشتقاق الدلالي هو الاشتقاق الذي يقصد به استحداث كلمة جديدة المعنى من كلمة أخرى مع تناسب الكلمتين في المعنى، وتماثلهما في الحروف الأصلية ومواقعها في الحالتين» ينظر: المصدر نفسه، ص:63.

22- المصدر نفسه، ص 69.

23- ينظر تعريفه في: لسان العرب لابن منظور، مرجع سابق، ص: 16/11. والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية (مصر)، الطبعة الرابعة، 1425هـ/2004م، مادة (الأصل)، ص: 20، والتعريفات، للجرجاني، مرجع سابق، ص: 34.

24- تحقيق كلمات القرآن، حسن المصطفوي، مركز نشر آثار العلامة المصطفوي (مصر)، الطبعة الأولى، د – ت ، ص: 34.

25- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية (القاهرة)، د – ط، 1374هـ/1955م، ص: 141/1.

26- كتاب الألفاظ، ابن السكّيت، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، الطبعة الأولى، 1998م، ص: 10. (باب الغنى والخصب)

27- المرجع نفسه، ص: 41. (باب التفرّق)

28- المرجع نفسه، ص: 111. (باب الكِبْر)

29- مجمع الأمثال، مرجع سابق، ص: 258/1، وجمهرة الأمثال، مرجع سابق، ص: 478/1، يضرب للرجل كثير الكلام بلا جدوى وللبخيل الغني. والراعدة: السحابة الكثيرة الرّعد.

30- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 238 – 239. (باب نعوت النساء مع أزواجهن)

31- المرجع نفسه، ص: 132. (باب العقل والحزم)

32- المرجع نفسه، ص: 136. (باب الحمق والهرج)

33- المرجع نفسه، ص: 141. (باب رُذال الناس وسَفَلتِهم)

34- ديوان طرفة بن العبد، طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة (بيروت)، 1423هـ/2002م، ص: 30.

35- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 271. (باب صفة الخمر)

36- ينظر مثلا: المرجع نفسه، ص: 150، 204، 302، 317، 376، 417، 424، 481، 489،...

37- المرجع نفسه، ص: 178. (باب الوقيعة والشتم)

38- المرجع نفسه، ص: 181. (باب التُّهَمَةِ)

39- المرجع نفسه، ص: 347. (باب المملوك)

40- ينظر: المرجع نفسه، ص: 40، 155، 438.

41- المرجع نفسه، ص: 124. (باب الشجاعة)

42- المرجع نفسه، ص: 217 (باب صفات النساء).

43- المرجع نفسه، ص: 282 (باب صفة الشمس وأسماؤها).

44- المرجع نفسه، ص: 348 (باب الملوك).

45- ينظر: المرجع نفسه، ص: 65، 193، 214، 386، 462.

46- المرجع نفسه، ص: 65 (باب الاختلاط والشّر).

47- المرجع نفسه، 55 (باب الغضب والحدّة والعداوة).

48- المرجع نفسه، ص: 193 (باب نعوت مشى النّاس).

49- المرجع نفسه، 253 (باب ما يكره من خلْق النساء)

50- المرجع نفسه، 167 (باب القصر).

51- ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية (بيروت)، الطبعة الأولى، 1407هـ/1987م، ص: 53.

52- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 145.

53- المرجع نفسه، ص: 147 (باب السّخاء).

54- المرجع نفسه، ص: 78 (الجراحات والقروح).

55- وهو ما ذهب إليه "بن فارس" في قوله: « (فلح) الفاء واللام والحاء أصلان صحيحان، أحدهما يدلّ على شَقٍّ، والآخر على فوز وبقاء » مقاييس اللغة، مرجع سابق، 450/4.

56- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، 123 - 124.

57- المرجع نفسه، 371 (باب القطع).

58- وهو الأصل الذي أقرّ به "ابن فارس" قائلا: « (صرم) الصاد والراء والميم أصل واحد صحيح مطّرد، وهو القطع»، مقاييس اللّغة، مرجع سابق، ص: 344/3.

59- ديوان طرفة بن العبد، طرفة بن العبد، مرجع سابق، ص: 24.

60- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 322 (باب القطوب).

61– وهو نفسه الأصل الاشتقاقي الذي ذهب إليه ابن فارس في قوله: « (قطب) القاف والطّاء والباء أصل صحيح يدلّ على الجمع »، مقاييس اللّغة، مرجع سابق، ص: 105/5.

62– ديوان أبي داود، أبو داود الإيادي، جمع وتحقيق: أحمد هاشم السامرائي، دار العصماء (دمشق)، الطبعة الأولى، 1431هـ/ 2010م، ص: 91.

63– سورة ق، الآية 05.

64– كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 402. (باب التخليط)

65– مقاييس اللغة، ابن فارس، مرجع سابق، ص: 197/5.

66– ينظر– مثلا- كتاب الألفاظ، ابن السّكيت، مرجع سابق، ص: 298 (مادة: بهر)، ص: 35 (مادة: قلَتَ).

الاستعمال اللغوي في وسائل التواصل الاجتماعي عند الشباب العربي الواقع والأسباب والآثار

Language Usage in Social Media among Arabic Youth Reality, Causes and Effects

د. صافية كساس

المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة الجزائر

kessassafia479@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/12/24	تاريخ القبول: 2019/05/24	تاريخ النشر: 20198/07/15

ملخص البحث

لقد كان لظهور التقنيات التكنولوجية الحديثة وشبكات التواصل الاجتماعي أثر كبير على جميع مناحي الحياة الإنسانية؛ وبرزت آثارها واضحة وجلية على الحياة الثقافية في الوطن العربي وعلى استخدام اللغة العربية خاصّة، كتابة وقراءة، حيث ظهرت في الفترة الأخيرة تغيّرات كثيرة وسريعة في استخدام اللغة العربية في وسائل التواصل الاجتماعي ما بين الفصحى والعامية، وخليط من اللهجات المحلية واللغات الأجنبية، التي باتت تهدّد استعمال اللغة العربية في هذه الوسائل التكنولوجية، بل إنّ أكبر ما بات يهدّد العربية الفصحى هي هذه الظاهرة اللغوية التي انتشرت مع الاستعمال الواسع للهواتف الذكية واللوحات المحمولة في الوطن العربي، وهي ظاهرة كتابة الأصوات العربية بالحروف اللاتينية ومعها مختصرات باللغات الأجنبية خاصة اللغة الإنجليزية، واستعمال الأرقام بدل الحروف؛ هي ظاهرة لغوية مستعملة عند جيل الشباب على وجه الخصوص في الكتابة والدردشة الالكترونية، أطلق عليها اللسانيون أسماء عديدة. فما سبب انتشار هذه الظاهرة اللغوية؟ وما مدى تأثير هذا الاستعمال اللغوي الذي يزداد شيوعا وانتشارا على الهوية الثقافية والعربية؟

الكلمات المفتاحية: اللغة، التواصل، التواصل اللغوي، وسائل التواصل الاجتماعي، العربيزي.

Abstract:

The emergence of modern technological techniques and social networks has had a great impact on all aspects of human life And its implications remain clearly apparent on the cultural life in the Arabic world and on the usage of Arabic language in particular in both writing and reading. Recently, there have been many rapid changes in the use of the Arabic language in the social media between the Classical and the Vernacular Arabic, and a mixture of local/native dialects and foreign languages that are threatening the use of the Arabic

language in these technological means. And even the biggest which is threatening the Classical Arabic language is this linguistic phenomenon that has spread with the widespread use of smart phones and tablets in the Arabic world. The phenomenon is writing Arabic phonology in Latin letters, with abbreviations in foreign languages, especially English, and the use of numbers instead of letters. In particular, it is a linguistic phenomenon using by youth generation in writing and e-chat, in which the linguists call it many names. What is the cause of spreading of such phenomenon of language? How much impact does this increasingly common and widespread linguistic usage on Arab and cultural identity have?

Keywords: language, Communication, language communication, Social media, Arab-ez.



يشهد العالم المعاصر مجموعة من التحوّلات المتسارعة في مجال الاتصال وتقنية المعلومات؛ خاصة مع الاستخدام الواسع لمواقع التواصل الاجتماعي في مختلف مناطق العالم ولدى مختلف الفئات الاجتماعية صغارا وكبارا، نساء ورجالا وشيوخا، متعلمين وأميين... مكّنتهم من التواصل السهل والسريع مع بعضهم البعض مهما كانت المسافات بينهم، وإيصال الرسائل إليهم في وقت قصير جدا لا يزيد عن بضع ثوان؛ ومع اختراع الهواتف الذكيّة المزودة بأحدث التقنيات التكنولوجية للتواصل الاجتماعي كالفيسبوك (**facebook**)، والتويتر (**twitter**)، والواتساب (**whatsapp**)، والأنستغرام (**instagram**)، والفايبر (**viber**)، والسكايب (**skype**)... وغيرها، بات التواصل بين الناس بنوعيه المنطوق والمكتوب أسرع اختراقا للمسافات عبر العالم.

ولا شك أنَّ هذه التغيّرات لها تأثير مباشر في استعمال اللغة العربية سلبا وإيجابا، فلا يُنكِرُ أحد منا ما أسدته التكنولوجيا الحديثة من خدمات جمّة للغة العربية على صعيدِ توفير أدوات وتطبيقات إلكترونية حافظت على فكرة تعليم العربية بالاعتماد على المبنى العربي الفصيح، سواء في الدروس التي تقدّمها، أم في النصوص التي تتضمّنها، والتي اهتمّت بالقواعد اللّغوية السليمة، وطرائق الكتابة الإملائية الصحيحة؛ ومن جهة أخرى لا يمكن أنْ ننكر تأثير هذه المواقع في الاستخدام السلبي للغة

العربية المكتوبة خاصة، ومن تجليّات ذلك ما نلاحظه يوميا في الرسائل القصيرة المتداولة بين المراسلين (Sms) و(Mms)، وفي اختصار الكثير من الكلمات في اللغات الأجنبية؛ والتواصل بالعاميات، والخلط بينها وبين اللغات الأجنبية... ! خاصّة لدى فئة الشباب والمراهقين، والتي باتت تهدّد استعمال اللغة العربية في هذه الوسائل التكنولوجية، بل إنّ أكبر ما بات يهدّد العربية الفصحى هي هذه الظاهرة اللغوية التي انتشرت مع الاستعمال الواسع للهواتف الذكية واللوحات المحمولة في الوطن العربي في الكتابة والدردشة الالكترونية، أطلق عليها اللسانيون أسماء عديدة: كالهجين اللغوي، والتلوث اللغوي، والفرانكوأراب، والعربيزي، والعربتيني، والخليط اللغوي... فهل هذه الأساليب تعتبر مرحلة مبدئية عادية لاستعمال اللغة العربية في شبكات التواصل الاجتماعي، ومن ثَمّ يتمّ ترقية هذه الأساليب في المستقبل لتوافي الاستعمال الفصيح للعربية؟ أم أنّ هذا الاستعمال اللغوي في شبكات التواصل الاجتماعي خطر يحدّق باللغة العربية يجب أن تتجنّد له الجهات المختصة لإيجاد الحلول المناسبة ووضع حدّ لاستفحال هذه الظاهرة اللغوية؟

تحديد مفاهيم الدراسة:

أوّلا: مفهوم اللغة:

أولا-1: اللغة لغة: جاء في الصحاح: "لغا: قال باطلا... واللاغية: اللغو، قال تعالى: **(لاَ تَسْمَعُ فِيهَا لاَغِيَةً)** (الغاشية: الآية 11)، أي كلمة ذات لغو ... واللغة أصلها لغى ولغو، وجمعها: لغى ..ولغات أيضا، قال بعضهم سمعت لغات بفتح التاء[1]". وجاء في لسان العرب: "اللغة مادتها (ل غ ا)، نقول: لغا اللغو واللغا ... ما لا يحصل على فائدة ولا على نفع التهذيب... واللغة من الأسماء الناقصة، وأصلها لغوة من لغا إذا تكلّم... [2] ".

ويرى ابن سنان الخفاجي أنّ "اللغة جمعها لغات ولغين ولغون، وقد قيل إنّها مشتقة من قولهم: سمعت لواغي القوم أي أصواتهم، ولغوت إذا تكلّمت، وأصلها لُغْوَة على مثال فُعْلَة[3]".

وتجتمع هذه التعريفات كلها في أنّ اللغة هي الأصوات والكلام.

أوّلا- 2: اللغة في اصطلاح النحاة واللغويين: هي عند ابن جني: "أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم[4]"، وهي عند ابن خلدون: "عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كلّ أمّة بحسب اصطلاحاتهم[5]".

وتعرّفها اللسانيات بأنّها الكفاءة الملاحظة لدى كلّ الناس للتبليغ بواسطتها أو من خلال ألسن (Les Langues)، وهي مجموعة كلّ الألسن أو اللغات الإنسانية المأخوذة بعين الاعتبار في مزاجهم المشترك[6]؛ وهي عند دوسوسير: "ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كلّ فرد من أفراد مجتمع معيّن؛ ويكون ذلك شبه المعجم الذي توزع منه نسخ على كلّ فرد؛ فاللغة لها وجود في كلّ فرد، ومع ذلك فهي موجودة عند المجموع، وهي لا تتأثّر برغبة الأفراد الذين تخزّن عندهم[7]". وهذا التعريف يتفق مع تعريف "ستيفن أولمان" في اعتبارهما اللغة اجتماعية حيث يقول: "اللغة نظام من رموز صوتية مخزونة في أذهان أفراد الجماعة اللغوية؛ فيقوم الكلام بنشاط الترجمة لهذه الرموز الموجودة بالقوة إلى رموز فاعلية حقيقية[8]".

نستنتج من هذه التعريفات أنّ اللغة لها وظيفة صوتية، ووظيفة اجتماعية كونها أداة للتعبير والاتّصال، وأنّ اللغة تختلف باختلاف المجتمع.

1 **ثانيا: مفهوم التواصل:**

2 **ثانيا-1: التواصل لغة:** بالرجوع إلى مادة (و ص ل) "فإن الواو والصاد واللام: أصل واحد يدلّ على ضمّ شيء حتى يعلّق، والتواصل ضدّ التصارم، والوصل: الرسالة ترسل إلى صاحبك[9]". وفي المنجد نجد: "وصل يصل وصلا وصلة، وصل الشيء بالشيء: لازمه وجمعه، وأوصل فلانا إلى كذا: أنماه إليه، اتصل بالشيء: التأم به وإليه: بلغ[10]". ومن هذه التعريفات نجد أن التواصل في معناه اللغوي يدلّ على الاقتران والاتصال والإبلاغ، وكذا الإعلام.

ثانيا-2: التواصل اصطلاحا: قد يلتقي مصطلح التواصل مع مصطلحات أخرى يبتعد عن بعضها ويقترب من أخرى، كنظرية الإبداع والإخبار والنبوغ، والانتشار أو الاتصال الجماهيري[11]. والتواصل هو علاقة بين فردين على الأقل كل منهما يمثل ذات سلطة[12]؛ أي هو العملية التي يتفاعل بها المرسل والمستقبل لرسالة معينة في سياق اجتماعي معين، وعبر وسيط معيّن بهدف تحقيق غاية أو هدف محدّد. ويعرف أيضا على أنّه علاقة متبادلة بين طرفين تؤدّي إلى التفاعل بينهما، كما تشير إلى علاقة حيّة متبادلة بين الطرفين[13]. وتتضمن العملية جوابا ضمنيا أو صريحا عما تتحدّث عنه؛ ويتطلب نجاح هذه العملية اشتراك **عناصر الاتّصال** التي هي[14]:

أ- المرسل الملقي الذي هو الباث أو المتكلم الناقل: الذي يرسل الرسالة، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم غيرها، ويمكن أن يكون ذاتا أو آلة، أو عنصرا طبيعيا؛

ب- المرسل إليه: هو الذي يستقبل الرسالة، ويمكن أن يكون شخصا ما منفردا أو جماعة أو ما يشبه الجماعة، من مثل النقابة والحزب وغيرهما، ويمكن أن يكون أحيانا خارجا عن الإطار الإنساني مثل الآلة أو أجهزة الاستقبال؛

ت- الرسالة: وقد سماها الآخرون إرسالية[15]، وهي المحتوى الذي يريد المرسل توصيله إلى المستقبل؛

ث- النظام: وهو ما أسماه اللسانيون بالشفرة، وهو نسق القواعد المترجمة بين الباث والمتلقي، والذي بدونه لا يمكن للرسالة أن تفهم أو تُؤوّل؛

ج- القناة: هو مصطلح تقني في نظرية التواصل، أتى بها المهندسون لتعيين الوسيلة التي تنتقل فيها إشارات النظام أثناء عملية التواصل[16]، وهي التي تسمح بقيام التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وعبرها تصل الرسالة من نقطة معينة إلى نقطة أخرى؛

ح- المرجع: يتمثل في السياق الذي يجري فيه الاتصال، وما يحتوي عليه من متغيرات مؤثّرة في عملية التواصل.

ثالثا: مفهوم التواصل اللغوي:

هو "ما يدرك بالسمع، أي: الأصوات المركبة من مقاطع وكلمات وجمل، بمعنى الإعراب عما في النفس من المقاصد والأغراض بواسطة اللسان الذي ميّز الله به الإنسان عن بقية أنواع الحيوان[17]".

ويتحقق هذا التواصل من خلال:

ثالثا-1: المستوى الصوتي: وهو فرع من فروع اللغة، يتميز عن غيره من الفروع بأنه يهتم بأدقّ الوحدات الدلالية في اللغة، والأصوات أصل طبيعة اللغة، والكتابة لاحقة عليها، فهي رمز الصوت والجسد المادي له[18]؛ وعلم الأصوات "يدرس أصوات اللغة من جوانب مختلفة: يحلل الأصوات الكلامية ويصنفها مهتما بكيفية إنتاجها وانتقالها واستقبالها (علم الأصوات العام)، وتصنيف الأصوات من حيث وظيفتها (علم الأصوات الوظيفي)... [19]". وقد كان للعرب القدامى جهود مشكورة في الدرس الصوتي لهم تنم عن فهمهم الدقيق لطبيعة الصوت، كما تدل على معرفتهم التامة بالجهاز النطقي وأعضائه.

ثالثا-2: المستوى الصرفي: وهو "العلم المتعلق ببنية الكلمة، كالعلم بأحكام الاشتقاق والتثنية والجمع والتصغير والنسب، والحذف والزيادة، والإبدال والإعلال[20]". وما يطرأ على الكلمة من تغيير في بنيتها من حالة لأخرى. وقد ظلّ هذا المستوى يدرس في كتب النحو لاتّصال مسائله بعضها ببعض.

ثالثا-3: المستوى النحوي: يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة نظام بناء الجملة، ودور كل جزء في هذا البناء، وعلاقة أجزاء العملية بعضها ببعض، وأثر كل جزء في الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية؛ يضاف إلى هذا عناية البحث اللغوي الحديث بالتراكيب الصغرى[21]، كالمضاف والمضاف إليه، والنعت والمنعوت ...

رابعا: مفهوم التواصل الاجتماعي: هو نقل الأفكار والتجارب، وتبادل الخبرات والمعارف بين الذوات والأفراد والجامعات بتفاعل ايجابي، وبواسطة رسائل تتم بين مرسل ومتلقي[22]، كلّ حسب قدرته وطاقته واستطاعته، وهو جوهر العلاقات الإنسانية ومحقق تطورها.

خامسا: مفهوم شبكات التواصل الاجتماعي: الشبكات الاجتماعية مصطلح ظهر نهاية التسعينات وبداية الألفية الثانية؛ "هي تركيبة اجتماعية الكترونية تم صناعتها من قبل أفراد وجماعات أو مؤسسات[23]"، تقدم مجموعة من الخدمات التي من شأنها تدعيم التواصل والتفاعل بين أعضاء الشبكة الاجتماعية من خلال الخدمات والوسائل المقدمة مثل: التعارف، الصداقة، المراسلة، المحادثة الفورية، مشاركة الوسائط مع الآخرين كالصور والفيديوهات والبرمجيات.

إنّها مجموعة من المواقع على شبكة الانترنيت العالمية تتيح التواصل بين الأفراد في بيئة مجتمع افتراضي يجمعهم الانضمام أو الانتماء لبلد أو مدرسة أو فئة معينة في نظام عالمي لنقل المعلومات[24]. فهي مواقع الكترونية تسمح للأفراد بالتعريف بأنفسهم والمشاركة في شبكات اجتماعية من خلالها يقومون بإنشاء علاقات اجتماعية؛ وتتكون هذه الشبكات من مجموعة من الفاعلين الذين يتواصلون مع بعضهم البعض ضمن علاقات محددة مثل: صداقات، أعمال مشتركة أو تبادل معلومات وغيرها، وتتم المحافظة على وجود هذه الشبكات من خلال استمرار تفاعل الأعضاء فيما بينهم[25]. وفي تعريف آخر: هي "منظومة من المواقع الالكترونية التي تسمح للمشترك فيها بإنشاء موقع خاص به، ومن ثم ربطه عن طريق نظام اجتماعي الكتروني مع أعضاء آخرين

لديهم الاهتمام والهويات نفسها[26]" ومن ثمّ فهي شبكات فعالة جدا في تسهيل الحياة الاجتماعية وتسهيل التواصل المرئي والصوتي والنصي بين الناس، انتشرت بشكل كبير في أنحاء العالم مما أدى إلى كسر الحدود الجغرافية له، وجعله يبدو كقرية صغيرة تربط الناس بعضهم ببعض. تطورت هذه المواقع شيئا فشيئا لتصبح الأشهر استخداما في الانترنيت، ومع التطور الذي يشهده العالم في مجال التقنية والاتصالات ذاع صيت هذه المواقع من المجتمعات والشباب في جميع بلدان العالم.

أنواع التواصل على مواقع التواصل الاجتماعي:

أولا: التواصل الشفهي: وتستخدم فيه اللغة الشفهية والأصوات المعبرة عن الأفكار والمعارف التي يراد نقلها إلى المستقبِل باستخدام آليات كالهاتف ومكبر الصوت[27]، أو الحاسوب واللوحات الذكية؛ وتكون صوتية فقط أو صوتية ومرئية، وهذه الأخيرة تلعب فيها الإيماءات وحركات الوجه والجسم دورا فعالا لا تتوافر في التواصل الكتابي.

ثانيا: التواصل الكتابي: وتستخدم فيه الكتابة، ويكون أكثر رسمية من التواصل بالكلام الشفهي، حيث إنّ الكتابة تعتمد على استخدام اللغة والمهارة في عرض المكتوب، لذلك يجب أن تكون الرسالة المكتوبة كاملة في ذاتها لكي تتجنب الفهم الخاطئ لها. ولدراسة هذا الموضوع المعنون أعلاه فقد قمنا بدراسة وتتبع اللغة المكتوبة في هذه المواقع، فوجدنا أنّ اللغة العربية المكتوبة في هذه المواقع أشكال ومستويات؟

اللغة العربية المكتوبة في وسائل التواصل الاجتماعي:

ظهرت في السنوات الأخيرة أنماط جديدة من الاستعمال اللغوي، وهي أنماط مرتبطة بوسائل الاتصال الاجتماعي الحديثة، وتتميز هذه الأنماط بتنوع الكتاب ما بين متعلمين ومثقفين وطلاب وعامة، ومن ثم نشأت طريقة جديدة للتعبير، وألفاظ جديدة ومصطلحات جديدة تختلف في طريقتها عن الطريقة السائدة المستعملة المعروفة لدى أهل اللغة العربية والمتخصصين فيها. ومن خلال ترصدنا وتتبعنا اليومي للغة المكتوبة في وسائل التواصل الاجتماعي، فقد وجدنا اللغة التي يكتب بها المتراسلون قد تنوعت طبقا للمستوى الثقافي والعلمي للمتواصلين وهي ما بين فصحى بمفردها وعامية بمفردها وخلط بين المستويين، والمستويين معا مع لغة أجنبية فرنسية أو انجليزية (في

أغلب الأحيان)، أي: لغة هجين، مع اختصارات كثيرة للكلمات والجمل، واستعمال الأرقام بدل الحروف...

1-**أمّا الفصحى**: فهي نمط من الكتابة والنطق بالعربية الفصحى كما وضع قواعدها النحاة، ويتميز هذا النمط باللغة العالية النموذجية من الناحية الصوتية والصرفية والتركيبية، ويستعمله قلة من المتخصصين في الدراسات العربية، وأساتذة التعليم العالي خاصة بين الأساتذة الذين ينتمون إلى بلدان عربية متباينة، وبينهم وبين متخصّصين من أهل الغرب والعجم الذين تعلّموا العربية وأجادوها من أجل أن يحصل الفهم الجيّد بينهم لمحتوى الرسائل، وتتم عملية التواصل بشكل جيّد. وقد حاولوا المحافظة عليها بكتابتها كتابة سليمة صحيحة؛ ومع هذا الحرص لا تخلوا هذه التعبيرات والصفحات من بعض الأخطاء الإملائية التي تنال من أربابها، لكن لو روعيت لكان أفضل وأكمل، وهي أخطاء ناشئة في الغالب من سرعة الكتابة أو عدم مساعدة الأجهزة الحديثة وإسعافها أحيانا للمتعامل معها، أو عدم الأخذ ببعض الأمور التي تبدو مهمة في اللغة العربية، كالهمزة وعلامات التعجب والاستفهام، أو النقاط والفواصل والأقواس، وعلامات التخصيص، مع العلم أنّ هؤلاء لا يكتبون لمتخصصين فقط. إلاّ أنّ هذه الملاحظات لا يمكن تعميمها على كل المتواصلين مع هذه الوسيلة من أهل العربية وآدابها، فجلّهم قلّما تصدر منه هذه الملاحظات أو نلاحظها في لغته وأسلوبه الذي يتعامل معه.

2- **الخلط بين الفصحى والعامية**: وبه بعض الملاحظات النحوية والإملائية كذلك التي تدل على أنّ هؤلاء المستخدمين غير متخصصين، وأنّ أكثرهم من المتعلمين الذين تلقوا تعليما باللغة العربية، وتأثّروا بعد ذلك بالبيئة الاجتماعية لهم، وهي فصحى مختلطة بأنواع من العاميات، كلّ حسب العامية التي نشأ عليها أو تأثّر بها.

3-**العامية**: هو مستوى أدنى من المستويين السابقين، ولكنّه أكثر استعمالا منه على وسائل التواصل الاجتماعي خاصة أنّ كثيرا من مستخدمي هذه المواقع لا يقعون في دائرة المتخصصين، وقد زاد هذا المستوى استعمالا على صفحات التواصل الاجتماعي، وهذا من شأنه أن يفتح الباب أمام العامية، ويعمل على شيوعها وانتشارها بكثرة، والابتعاد عن الفصحى كثيرا؛ ومستخدمي هذه اللغة ينتمون إلى فئات اجتماعية وثقافية متنوعة، وهي عامية تقع في إطارها عدد من العاميات منها[28]:

عامية الشباب، وعامية الأميّين، عامية الطبقة الاجتماعية الدنيا و...، ويذكر أنّه لكل مستوى من هذه العاميات ميزات وسيمات لغوية تختلف من مستوى لآخر.

4-اللغة الهجين: وهو النمط أو المستوى اللغوي الأكثر خطورة على اللغة العربية، ويطلق عليه في العصر الحاضر عند مجموعة من الباحثين واللسانيين مصطلح "**العربيزي**" (**ARAB-EZ**)؛ لا توجد دراسات كثيرة تتناول هذه الظاهرة لحداثتها، فهي ظاهرة جديدة تجتاح اللغة العربية في نظام كتابتها؛ تكتب باللغة العامية مع الفصحى أحيانا لكن بالحروف اللاتينية والأرقام مع الخلط بينها وبين اللغات الأجنبية، وقد "اشتهرت بأسماء كثيرة منها (الفرانكو، والفرانكو آراب، والعربيزي، والإنجلو عربي، والأرابيش ...)"[29]، انتشرت مع التوسع في استعمال الهواتف الذكية ومواقع التواصل الاجتماعي خاصة عند فئة الشباب من الجنسين، مما حدا بكثير من المتخصصين في الدراسات اللغوية إلى انتقاد هذه الظاهرة؛ وما برحوا يحذرون من خطورتها على الهوية اللغوية لدى الفئات المستخدمة لها، ويرون أنها باتت تهدد حروف اللغة العربية بالانقراض وتمحوا خصوصيتها"[30]. وقد تطورت هذه الظاهرة بشكل سريع جدا في وقتنا الحالي مع دخول التقنية والانترنيت، والهواتف الذكية، فأضيفت إليها الأرقام لتعبّر عن بعض الحروف، وأصبح لها عدّة أشكال وأسماء.

وقد فرّق الدكتور سعد بن طفلة العجمي بين هذا المصطلح الشائع (**العربيزي**) ومصطلح (**العربتيني**) (**ARABATIN**)، حيث قال: "وهناك فرق بين **العربتيني** (**ARABATIN**)، **والعربيزي** (**ARAB-EZ**)، وتكتب بالإنجليزية أحيانا (ARABIZI أو 3ARABIZI)؛ فظاهرة العربيزي تعني: الخلط في الكلام أثناء الحديث بين العربية والانجليزية تحديدا كأن يقول أحدهم:

"أنا رايح هناك، .. سي يو" (SEE YOO)؛

"وبعدين جلسنا في بيتهم .. أوكي " OK؛

"وكنت أنا وماي فريندز" (MY FRIENDS)؛

وعبارات "باي" (BYE)، و"تيك كير" (TAKE CARE) .. وهكذا.

ولكن **العربتيني** مصطلح يستعمل الأحرف اللاتينية بدلا من العربية في الوسائل الرقمية، وفي الحوارات أو الدردشة الالكترونية؛ أي كتابة العربية بالأحرف اللاتينية، والكلمة (**العربتيني** –

ARABATIN) منحوتة من كلمتي (العربي) و(اللاتيني)، وهي ظاهرة يمارسها في الغالب الجيل الرقمي الجديد[31]".

وسواء أكانت هذه الظاهرة تسمى العربتيني التي هي كتابة نصوص عربية من حيث المحتوى والنطق، ولكن باستخدام حروف لاتينية، أم تسمى العربيزي التي هي الخلط في الكلام أثناء الكتابة والحديث بين العربية والانجليزية مع استخدام بعض الأرقام عوض الحروف فإن الظاهرة هجين لغوي عصري رقمي إلكتروني سابقة في عصرها تنذر بخطر يهدّد نظام كتابة العربية ونطقها على السواء، وللتعرّف أكثر على هذه الظاهرة فقد اقتبسنا بعض هذه الكتابات من موقع التواصل الاجتماعي (الفيسبوك):

أمثلة من ظاهرة الهجين اللغوي الرقمي (العربيزي):

رصدنا من خلال تحليلنا لرسائل الشباب خاصّة، والمتواصلين في الفيسبوك نوعين من الكتابة:

1_ كتابة العربية بالحروف اللاتينية والأرقام نحو الكلمات والتراكيب الآتية:

- (Na3am) نعم؛
- (Aham shay) أهم شيء؛
- (Inshallah) إن شاء الله؛
- (3eidek mebarek) عيدك مبارك؛
- (Amine) آمين؛
- (A7lleme sa3ida) أحلام سعيدة؛
- (Nalta9i gadan) نلتقي غدا؛
- (Ramazan mubarak) رمضان مبارك...

2_ كتابة الفرنسية أو الانجليزية –في أغلب الأحيان– المختصرة وسط نصوص عربية نحو:

- نلتقي في سوق السيارات OK. أو (أوكي).
- NP سآتي غدا.(NP= No problem) يعني: لا مشكل سآتي غدا.

- OMG كيف صرا هاذ الشي؟ (OMG= Oh my GOD) = يا إلهي.
- تلك الصورة ولا أروع لول، أو (LOL). الضحك حتى البكاء = LOL= Laughing out loud
- B8 غدا إن شاء الله. (B8= Bonne nuit) وتعني ليلة سعيدة ....

فكما نلاحظ من خلال هذه الأمثلة القليلة فإنّ الأحرف العربية قد استبدلت بالأرقام، فحرف العين (ع) يقابله الرقم (3)، والرقم (7) يقابله حرف (ح) وكذلك الرقم (9) يستعمل نيابة عن الحرف (ق) .. ويبدو أن اعتمادها قد جاء مقاربة لشكل الحرف مع شكل الرقم، من جهة أخرى نلاحظ كتابة المختصرات من اللغة الإنجليزية بالحروف العربية مثل (لول، وأوكي وغيرها). وتتفاوت البلاد العربية في حجم انتشار هذه الظاهرة (العربيزي) أو (العربتيني) كما وكيفا.

تاريخ نشأة هذه الظاهرة اللغوية، وسبب انتشارها:

إنّ ظاهرة التأثر باللغات الأجنبية ظاهرة قديمة في الحضارة العربية، تعود جذورها إلى زمن الفتوحات الإسلامية وبداية دخول اللحن إلى اللغة العربية في ترتيل القرآن الكريم خاصّة، وقد بدأت الظاهرة (ظاهرة اللحن والخطأ) في الانتشار منذ ذلك الوقت، ولكن بصفة متباطئة جدا، حيث حاول اللغويون والنحاة التعرّض لهذه المشكلة في بداياتها الأولى، كتأليف الكتب مثل (لحن العوام) وجمع الوحشي من الألفاظ، والتأليف في غريب القرآن والحديث، إلخ، ولكن هذه العملية (عملية اللحن) أخذت بعد ذلك أشكالا متعدّدة، كتوسيع انتشار العاميات، والتأثّر باللغات الأجنبية في الكلام، ليمتد ذلك إلى الكتابة، مع سرعة انتشارها في الوقت المعاصر نتيجة توفير الوسائل التقنية والإلكترونية المروّجة لها، والتي تأثّر بها عنصر الشباب خاصّة من مثقفين وأميّين، بل امتدت الظاهرة حتى إلى الطلبة، وأحيانا أصحاب الاختصاص ! وقد يصعب هنا على الباحث وضع تاريخ محدد لانطلاق هذه الظاهرة في الكتابة، وبداية ظهورها تحديدا، ولكن يمكن القول "إنّها بدأت مع بدايات هذا القرن، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالاتصال عبر الهواتف الجوالة والذكية، وعبر غرف ومواقع الدردشة (CHATTING ROOMS) على شبكة الانترنيت التي تُستخدم في الحواسيب والهواتف الذكية المتنقلة"[32]، وقد تكون سرعة انتشار هذه اللغة الرقمية الهجين بسبب ظهور هذه الأجهزة الالكترونية وخدمة الهواتف الذكية المحمولة في البلدان العربية التي لم تكن شاشاتها وأحرفها

معربة في بداية انطلاقها، إذ إنّ صناعتها بالدول الغربية التي تكتب بالأحرف اللاتينية، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، مما دفع ببعض الذين لا يتقنون الإنجليزية إلى الكتابة بالحروف اللاتينية، ولكن بصيغة عربية، فاللغة ممارسة اجتماعية يستعملها الإنسان ليقضي من خلالها حوائجه ويحقق أهدافه، ويتواصل مع الآخرين بهدف التفاعل الإنساني، والفرد إن لم تسعفه أدواته اللغوية إلى قضاء حوائجه سوف يبحث عن أدوات لغوية أخرى بغض النظر عن مدى توافق هذه الأدوات مع الأعراف اللغوية الاجتماعية، ومن هنا يرى صالح بن ناصر الشويرخ أنّ "هؤلاء لم يستعملوا هذه الظاهرة رغبة منهم فيها أو إعجابا بها، بل الحاجة هي التي دفعتهم إلى ذلك، رغم أنّ هناك توسّعا في استعمالها في الوقت الحاضر من قبل بعض الفئات"[33]. بل زادت اتّساعا وانتشارا حتى مع تعريب أزرار شاشاتها لأنّ مستعملوها ربّما يشعرون بالارتياح باستخدامهم الأحرف اللاتينية بدلا من العربية، خاصّة أنّ استعمالها لا يخضع للرقابة الإملائية ولا يخضع للصواب والخطأ، على العكس من اللغة العربية التي تتطلب مراعاة نحوها وإملائها.

مخاطر انتشار هذه الظاهرة:

على الرغم من أنّ بعض الباحثين واللغويين ممن يرى أنّ استعمال هذه الظاهرة اللغوية الهجينة في مواقع التواصل الاجتماعي من قبل المستعملين لها وخاصّة الشباب منهم ليس تمرّدا، وهي لا تشكّل خطرا على أمن اللغة العربية، وأنّه على الكبار احترام لغتهم الجديدة، وعدم الاستهزاء بها طالما أنها لا تتعارض مع الآداب العامة للمجتمع[34]، إلاّ أنّ أغلبية المختصين واللسانيين يرون أنّ هذه الظاهرة لا تقتصر على كونها كتابة بالحروف اللاتينية، بقدر ما تدل على مدى الخطر الذي يهدد هويتنا التي تأتي اللغة أهمّ أسسها؛ وإنّ أخوف ما يخاف عليه أن يؤدي التوسع في استعمالها في لاحق من الزمان إلى إنكار ونكران الموروث الحضاري القيّم للأمة العربية، سواء من حيث اللغة أو الإرث الثقافي.

بعض المقترحات لمعالجة هذه الظاهرة اللغوية:

لقد جاءت هذه الظاهرة نتيجة للفجوة الواسعة بين العربية وأبنائها مع قوة تأثير اللغات الأجنبية بثقافاتها المرافقة لانتشارها، ولذا فلا بدّ من المسارعة في تدارك الوضع وإيجاد الحلول المناسبة لهذه

الظاهرة التي اجتاحت المجتمعات العربية، ومنه نقترح هذه الحلول التي يمكن أن تتخذ في المستقبل القريب لحلّ هذه الأزمة اللغوية:

- ❖ عقد المؤتمرات المحلية والدوليّة التي تهدف إلى بناء جسور الثقة بين المتخصّصين في اللغة العربية والتقنيات، لتبادل الآراء، والحوار والمناقشة؛ ووضع الحلول المناسبة، من خلال التعاون البنّاء الذي يَهدف إلى إزالة الأخطار التي تهدد استخدام اللغة العربية السلبي في أساليب التواصل الحديثة[35]، على ألاّ تكون جهودا متفرقة، بل مبنية على خطط مدروسة لكي تثمر في معالجتها؛

- ❖ تكوين لجان وجمعيات على مواقع التواصل الاجتماعي، للدفاع عن اللغة العربيَّة، وحمايتها من هذا الغزو الذي يمثِّل خطرا حقيقيّا، خاصّة على الجيل الرقمي الجديد.

- ❖ تشجيع البحث العلميّ بالجامعات ومختلف المؤسّسات العلميّة والأكاديميّة والبحثيّة، وإقامة ورش عمل جماعية للمتخصّصين لتبادل الآراء حول المشكلات التي تحول دون استخدام حروف اللغة العربية في أساليب التواصل الحديثة بلغة سليمة معبّرة؛ لوضع الحلول المناسبة التي تساعد على نشر اللغة العربية، وتزيل كلَّ ما يواجهها من أخطار، **شرط أن لا تقف هذه الأبحاث والحلول المقترحة عند حدود التنظير فقط**، وذلك بضرورة المبادرة بالفعل، "وألا نكتفي بالحديث عن الظاهرة، والبدء بأي مشروع يعالج هذه الظواهر مهما كان صغيرا سيكون له نفع وأثر[36]"؛ وذلك نحو النظر في الأساليب الجديدة التي يستخدمها الطلبة في التواصل عبر المواقع الاجتماعية، ومحاولة تشخيص أسبابها؛ من أجل فهم الظاهرة جيدًا، واقتراح حلول أكثر نجاعة لمعالجتها، وكذا توفير مختصين في الجامعات لتوجيه الطلبة وتأطيرهم، وكذا تحفيزهم على ضرورة الاستعمال السليم للغة العربية في مواقع التواصل الاجتماعي؛ ولكون هذه الظواهر اللغوية تتطور وتزداد انتشارا تصبح المبادرة والعلاج واجبة أكثر إلحاحا.

- ❖ إقامة حملات لتوعية الشباب بأهمية الحفاظ على اللغة العربية وخطورة مثل هذه الظواهر، وتكون هذه الحملات أكثر تأثيرا كلّما كانت إعلامية وعبر وسائل التواصل الاجتماعي والمواقع الالكترونية، لشدّة تأثير هذه الوسائل في المستخدمين لها.

هوامش:

[1]- الرازي (الإمام بن محمد بن بكر الرازي)، مختار الصحاح، ضبط وتحرير وتعليق: مصطفى ديب، ط4، دار الهدى، الجزائر: 1990م، مادة (لغا).

[2]- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت – لبنان: 1997م، مادة (لغا).

[3]- ابن سنان الخفاجي (ابن محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، ط1، كتاب ناشرون، بيروت – لبنان: 2010م، ص 72.

[4]- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، مطبعة الكتب، القاهرة: 1982م، ج1، ص 57.

[5]- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، تح: درويش جودي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان: 2002م، ص 545.

[6]- ينظر: عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل اقترابات لسانية للتواصليّين الشفهي والكتابي، دار هومة، الجزائر: 2003م، ص 29.

[7]- فرديناند دوسوسير، علم اللغة العام، تر: لوئيل يوسف عزيز، دار الآفاق العربية للصحافة والنشر، بغداد – العراق: 1985م، ص 38.

[8]- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، مصر – القاهرة: 1988م، ص 31.

[9]- أحمد بن فارس زكريا القزويني الرازق، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، 1979م، دار الفكر، مادة (و ص ل).

[10]- الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد العليم الطحناوي، ط1. مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت: 2000م، مادة (و ص ل).

[11]- ينظر: هادي نمر وأحمد الخطيب، إدارة الاتصال والتواصل، النظريات، والعمليات، الوسائط، الكفايات، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان: 2009م، ص 24.

[12]– يوسف مطامطي، إدارة الصفوف، الأسس السيكولوجية، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان الأردن، ص 316.

[13]– ينظر: كمال زيتون، التدرّس نماذجه ومهاراته، المكتب العلمي للنشر، مصر: 1997م، ص 307.

[14]– ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب: 2003م، ص 36 – 48. وطه عبد الرحمن، أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، ص 38.

[15]– محسن علي عطية، مهارات الاتّصال اللغوي وتعليمها، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان – الأردن: 2007م، ص 69.

[16]– ينظر: نور الدين راحص، اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، ط1، عالم الكتب الحديث، فاس – المغرب: 2014م، ص 236.

[17]– نور الدين زرادي، "الخطاب القرآني وعملية الاتصال"، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران – الجزائر: 2005م، ع1، ص 54.

[18]– ينظر: محمد حبر، المدارس الصوتية عند العرب النشأة والتطور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان: 2006م، ص 3.

[19]– محمد عبد الكريم الرونبي، فصول في علم اللغة العام، ص 31.

[20]– رجب عبد الجواد إبراهيم، أسس علم الصرف: تصريف الأفعال والأسماء، دار الآفاق العربية، القاهرة : 2002م، ص 24.

[21]– ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: 2001م، ص 106.

[22]– ماجد رجن العبد سكر، التواصل الاجتماعي: أنواعه، ضوابطه، آثاره ومعوقاته، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة – فلسطين: 2011م، ص 10 (بتصرف).

[23]– عباس صادق، الإعلام الجديد، المفاهيم والوسائل والتطبيقات، عمان – الأردن: 2008م، ص 157.

[24]- ينظر: سلطان مسفر مبارك الصاعدي، الشبكات الاجتماعية خطر أم فرصة، المدينة المنورة – المملكة العربية السعودية: 1432هـ، ص 9.

[25]- ينظر: مريم نريمان نوارة، استخدام مواقع الشبكات الاجتماعية وتأثره في العلاقات الاجتماعية، دراسة فنية من مستخدمي موقع الفيسبوك في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة: الجزائر: 2012م، ص 44.

[26]- ينظر: زاهر راضي، استخدام مواقع التواصل الاجتماعي في العالم العربي، مجلة التربية، الجامعة الأهلية، عمان: 2003م، ع 95، ص 23.

[27]- تاعوينات علي، التواصل والتفاعل في الوسط المدرسي، الجزائر: 2009م، ص 26.

[28]- حبيب شحاتة، "اللغة العربية واللهجة العامية"، مجلة الرسالة، 2007م، ع 140، ص 140 (بتصرف).

[29]- عبد الملك سلمان السلمان، "العربيزي من منظور حاسوبي"، مقال في كتاب مُؤلَّف بأقلام مجموعة من الباحثين والمهتمين بالشأن اللغوي في الوطن العربي، لغة الشباب العربي في وسائل التواصل الحديثة –بحوث ومقالات حول اللغة الهجين (العربيزي، الفرانكو)، ط1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض: أكتوبر 2014م، ص 47.

[30]- صالح بن ناصر الشويرخ، "ظاهرة العربيزي"، مقال في كتاب: لغة الشباب العربي في وسائل التواصل الحديثة –بحوث ومقالات حول اللغة الهجين (العربيزي، الفرانكو)، ط1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض: أكتوبر 2014م، ص 27.

[31]- سعد بن طفلة العجمي، "العربتيني: الكتابة العربية بالأحرف اللاتينية"، مقال في كتاب: لغة الشباب العربي في وسائل التواصل الحديثة –بحوث ومقالات حول اللغة الهجين (العربيزي، الفرانكو)، ط1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض: أكتوبر 2014م، ص 7.

[32]- المرجع نفسه، ص 8.

[33]- صالح بن ناصر الشويرخ، "ظاهرة العربيزي"، مرجع سابق، ص 28 – 29.

[34]- ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[35] – حسن أجمولة، "وسائل التواصل الاجتماعي ودورها في تدهور استخدام اللغة العربية"، تاريخ الإضافة: 2017/11/9م، www.alukah.net يوم 2018/08/12م.

[36] – عبد العزيز بن حميد الحميد، "الشباب واللغة.. مشكلة اللغة الهجين"، مقال في كتاب: لغة الشباب العربي في وسائل التواصل الحديثة –بحوث ومقالات حول اللغة الهجين (العربيزي، الفرانكو)، ط1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض: أكتوبر 2014م، ص 55.

الأنســـاق المضـــــمرة للســــخرية ودلالاتــــها في مقامات بديع الزمان الهمذاني

The hidden patterns of ridicule and their significations in "Badie-Zaman Hamadani" Maquamat

د.راضية لرقم

جامعة:الإخوة منتوري – قسنطينة

(كلية الآداب واللغات – قسم الآداب واللغة العربية)

larkemradia@gmail.co

تاريخ الإرسال: 2018 / 10/18	تاريخ القبول: 2019/05/16	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

تعد السخرية أسلوبا يتضمن معنى الاستهزاء، والذي يحمل دلالات المفارقة بين المقصود من الكلام والمصرّح به، ويعبّر من خلالها الأديب أو الشاعر عن رفضه لبعض الظواهر الاجتماعية أو السياسية، دون الإفصاح عن ذلك، في قالب فكاهي- ساخر، يمتزج بأسلوب التهكم الذي يُظْهِرُ معنًى، غير المعنى المضمر، وهو المقصود حقيقة، فينقدها قصد تغييرها، من خلال تعميق النظر فيها ومحاولة معالجتها.

وتعتبر نصوص مقامات بديع الزمان الهمذاني خطابا يتضمن أسلوب السخرية وفق صور عديدة، والذي يحمل بين طياته نقدا للمجتمع، بما فيه من نقائص وعيوب؛ حيث يعرض الهمذاني من خلالها بعضا من مظاهر الحياة السائدة آنذاك، والتي كان يندد بها ضمنيا، منها الاحتيال والكدية والتسول ... وغيرها من الطرق التي كانت وسائل للتكسب.

ويروم هذا المقال تسليط الضوء على مفهوم السخرية بعمق، باعتبارها تتداخل مع أسلوبي الهزل والفكاهة، ثم سبر أغوار أهم صور السخرية في مقامات الهمذاني، والأنساق المضمرة فيها، والكشف عن دلالاتها.

الكلمات المفتاحية : نسق ؛ مضمر ؛سخرية؛ مقامات ؛بديع الزمان الهمذاني.

Abstract

The ridicule is a method that includes the meaning of mockery, which carries the connotations of the paradox between the meaning of speech and the author, and through which the writer or poet expressed his rejection of some social or political phenomena, without disclosing it, in a comic-sarcastic form, It is not the hidden meaning, which is the meaning of truth, and it

criticizes it in order to change it, by deepening its consideration and trying to deal with it.

The texts of the (Maquamat) of Badie-Zaman Al-Hamadani are a speech that includes a method of ridicule according to many images, which carries with it a critique of the society, with its shortcomings . Hamdani presents some of the aspects of the prevailing life in that time , which he implicitly rejects it , including fraud, cunning and begging. .. And other ways that were means to earn. This article aims to shed light on the concept of irony in depth, as it overlaps with the methods of humor and then explore the most important images of irony in (Maquamat) of Hamadani, and the hidden patterns in them, and detect their significances .

Keywords: Pattern ; Hidden ; Ridicule; Maquamat ; Badie-Zaman Al-Hamadani



تمهيد:

تعد المقامات عبارة عن «حكاية قصيرة مثيرة مسجوعة، قد تتضمن أبياتًا من الشعر وقد لا تتضمن، تدور حول مغامرة بطلٍ واحد ظريف، ذلِقِ اللسان، عالِمٍ باللغة، خبيرٍ بدقائقها، يكتسب عيشه بالحيلة والكُدْية، وسيلته إلى ذلك قدرته اللغوية والأدبية، وهي تزخر بالحركة والحوار والسِّجال، وقد تشتمل على مُلْحة أو طُرْفة، ويرويها راوية واحد»[1]، فالمقامة هي حكاية قصيرة يسرد راوية تفاصيل قصة بطلها المغامر؛ حيث يحتال على الناس ليكسب قوت يومه، ويتوسل بفصاحته إلى تحقيق مبتغاه.

أما الهمذاني فهو أحمد بن الحسين يحي بن السعيد الهمذاني، أبو الفضل (358هـ – 398هـ)، المعروف بلقب "بديع الزمان الهمذاني" ولد بهمذان ، لكنه انتقل إلى هراة بخرسان سنة 380هـ، ثم إلى نيسابور سنة 382هـ، ألّف مقامات ورسائل، كما أن له ديوان شعر، ولم ينل الهمذاني الشهرة إلا بعد المساجلة التي دارت بينه وبين أبي بكر الخوارزمي، وذاع صيته أكثر بعد موت الخوارزمي[2]، وقد كان الهمذاني« قوي الحافظة يُضرب المثل بحفظه. ويذكر أن أكثر "مقاماته" ارتجال، وأنه كان ربما يكتب الكتاب مبتدئا بآخر سطوره ثم هلم جرا إلى السطر الأول فيخرجه ولا عيب فيه!» [3]

وقد تناولت مقامات بديع الزمان الهمذاني مختلف المواضيع الخاصة بجوانب الحياة المتعددة، وبعضها مرتبط بظاهرة الكُدْية التي برزت في العصر العباسي، والتي تتضمن دلالات التسول،

الاحتيال، الاستجداء وكسب المال باستعمال المراوغة والتحايل[4]؛ فبطل مقامات الهمذاني مكديٌّ، يستجدي الناس بحيله وفصاحة لسانه وطرافته وأدبه.

وتتعدد الآراء حول عدد مقامات الهمذاني، ويعرض مصطفى الشكعة هذه الآراء ، ويصل في نهاية المطاف إلى تأييد رأي الثعالبي، والمتمثل في أن« عددها أربعمائة واندثر منها أغلبها ولم يصلنا إلا القدر الصغير والبالغ الاثنين والخمسين مقامة »[5]

أولا: ضبط مفاهيم مصطلحات : السخرية، التهكم والفكاهة

اتخذت العديد من النصوص الأدبية طابع السخرية أسلوبا مميزا لها، من بينها مقامات الهمذاني التي تعج نصوصها بمقاطع سردية مثيرة للسخرية والتهكم والفكاهة، من خلال وقائع وأحداث مروية تعرض لمواقف تتعلق بواقع المجتمع من عدة جوانب.

وتهدف هذه الورقة البحثية إلى سبر أغوار أهم صور السخرية في مقامات الهمذاني، والأنساق المضمرة فيها، والكشف عن دلالاتها، لكن في البداية يجب توضيح مفاهيم بعض المصطلحات التي تتداخل دلالاتها فيما بينها، بغية الكشف عن الفارق الدلالي بينها، والمتمثلة في: السخرية، التهكم والفكاهة.

1- **مفهوم السخرية:**

أ- **لغة :**

ترد كلمة سَخِرَ في معجم لسان العرب لابن منظور بمعنى الذل والخضوع والاستهزاء، حيث يقول ابن منظور: « سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا ومسْخَرًا وسُخْرًا بالضّم، وسُخْرَةً وسِخْرِيَةً: هزئ به ... وفي الحديث : أَتَسْخَرُ منّي ... أي أتسْتَهْزِئُ بي، السِخْرَةُ الضُّحْكَةُ، ورجلٌ سُخَرَةٌ: يسخَرُ من النّاس ... ويقال : سخَّرْتَهُ أي قهرْته وذَلَّلْتَهُ »[6] ، ونجد كلمة سَخِرَ في القاموس المحيط بمعنى الاستهزاء[7]، وفي معجم مقاييس اللغة تدل لفظة سَخِرَ على الاحتقار والاستذلال[8].

و وفق ما سبق، نجد أن جل المعاجم التي تطرقنا من خلالها إلى مفهوم السخرية قد أجمعت أن لفظة السخرية تتضمن دلالات: الخضوع، التذليل والاحتقار.

ب – اصطلاحا:

تعد السخرية أسلوبا صَاحَبَ حياة الإنسان منذ القدم، ولطالما رصد مظاهر الحياة، فهي بمثابة « طريقة في التهكم المرير والتّندر أو الهجاء الذي يطغى فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان

وربّما كانت أعظم صور البلاغة عنفا وإخافة وفتكا»[9]، ويعرّفها نعمان محمد أمين طه بأنها "طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المِعوج أو الأخطاء التي إنْ فطن إليها وعرفها فنّان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا»[10]

وتمثل السخرية أسلوبا أدبيا يجنح إلى استهجان ظاهرة ما، أو سلوك معين، بطريقة تقترب من التهكم، وهي تعبير عن رؤى الأديب الساخر اتجاه تناقضات الواقع وقضاياه؛ وبذلك فإن السخرية تلتقي في مفهومها بدلالات الفكاهة، التهكم والاستهزاء؛ فالسخرية ترتبط بالفكاهة لأنها تتضمن خطابها الساخر، وتعد من بين الأساليب التي تستدعي الضحك، لجمعها بين الجد والهزل، قصد تعبير الكاتب الساخر عن نقده لبعض الظواهر، والكشف عنها بشكل واضح في قالب هزلي، الغرض منه تعرية الواقع، والكشف عن سلبياته ومتناقضاته.

بالإضافة إلى أن السخرية « من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما، مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن هذا الوضع الراهن لابد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطار ينبغي التحذير منها، ويكون الأدب الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير»[11]

2- التهكم

أ- لغة:

يعرّف ابن منظور التهكم في لسان العرب بقوله: « الهَكِمُ : المتَقَحِّمُ على ما لا يعنيه الذي يتعرَّض للناس بشرِّه... وقَدْ تَهَكَّمَ على الأمْرِ وتَهَكَّمَ بنا: زرى علينا وعَبِثَ بنا. وتَهَكَّم له وهَكَّمه: غنَّاهُ... والتَهَكُّمُ : الاسْتهزَاء»[12]،ويرد مفهوم التهكم في القاموس المحيط بمعنى الاستهزاء، الغضب والتندم[13]

ب - اصطلاحا:

التهكم هو « شكل من أشكال الكلام أو (الخطاب) يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالبا ما يأخذ هذا المعنى أشكال الهجاء أو الاستهزاء الذي تستخدم فيه تعبيرات هازئة ملتبسة كي تتضمن إدانة أو تحقيرا أو تقليلا ضمنيا مستترا من شأن

شخص أو موضوع أو كليهما معا»[14]، والسخرية تلتقي معه، في كونهما يدلان على الاستهزاء، والتذليل.

3-الفكاهة:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب مفهوم لفظة فَكِه في قوله: « رجل فَكِهٌ: يَأْكُلُ الفَاكِهَةِ... والفَكِهُ :الذي يَنَالَ مِنْ أعْرَاضِ النَّاس... والفَاكِهَةِ أيضا: الحَلوَاء على التَّشْبِيهِ. وفَكَّهَهُم بمُلَحِ الكَلاَمِ: أَطْرَفَهُمْ... الفَكَاهَةُ، بالفَتْحِ، مَصْدَرُ فَكِهَ الرّجلُ، بالكَسْرِ، فَهُوَ فَكِهٌ إذا كَانَ طَيِّبَ النَّفْسِ مَزَّاحًا، والفَاكِهُ: المَزَّاحُ» [15]، ويعرّف الفيروز آبادي الفكاهة على نحو يقترب من مفهومها الوارد في لسان العرب؛ فحددها وفق دلالات : المزاح، والطرافة والضحك[16]

وحسب التعريفين السابقين للفظة (فَكِهَ)، فإن دلالة الفكاهة تتمحور حول دلالات : الطيبة، الطرافة، المزاح والتلطف في الحديث.

ب - اصطلاحا:

تومئ الفكاهة « إلى ذلك الاتجاه الباسم أو البسام أو الضاحك الساخر اتجاه الحياة واتجاه نقائصها، واتجاه مظاهر عدم اكتمالها، أي ذلك الاتجاه الذي يتضمن فهما خاصا لمظاهر التناقض في الوجود أو الحياة أو يتضمن شعورا خاصا بالتفوق مصحوبا بالبهجة، أو غير ذلك من الدوافع والمبررات» [17]، وحين يكون « الغرض من الفكاهة ليس هو الإضحاك والضحك فحسب، وإنما هو- في كثير من الحالات- التقويم والتهذيب والإصلاح، بنقد أنواع من النقص أو القبح أو الخروج على المألوف، فإنه يشترط في هذا النقد ألا يجرح كما يجرح الهجاء»[18].

ويمكن القول إن العلاقة بين السخرية والتهكم والفكاهة هي علاقة ترابط وتداخل؛ حيث إن السخرية ضمنيا تنطوي على دلالات التهكم والفكاهة؛ باعتبار أن السخرية هي« نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد، أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية» [19].

ثانيًا – صور السخرية في مقامات بديع الزمان الهمذاني:

اتخذت صور السخرية في مختلف مقامات الهمذاني شكلين مختلفين؛ حيث كان الهمذاني يهدف من خلالهما إلى نقد المجتمع بغية إصلاحه، والمحافظة على مقوماته، انطلاقا من تقويم بعض المظاهر والسلوكيات ، ويمكن إجمال الحديث عن هذين الشكلين من السخرية فيما يلي:

1 – الفكاهة:

تعد الفكاهة من بين أساليب السخرية التي وظفها بديع الزمان الهمذاني، والتي تخفي نقدا لسلوك معين، من خلال تصوير شخصية تقوم بأدوار معينة في قصص بعض المقامات، والتي يقصد الهمذاني من خلالها تقييم ذلك السلوك، والدعوة غير المباشرة لتحلي أفراد المجتمع بالسلوك المناقض له، من ذلك مثلا، ما رواه "عيسى بن هشام" في " المقامة البغدادية "عن احتياله على رجل يدعى" أبا عبيد"؛ حيث دعاه إلى الغذاء، وطلب له ما لذ وطاب من الشواء، على أساس أنه يضيّفه، وتقاسم معه ذلك الغذاء، ثم احتال عليه وغادره بحجة أنه سيجلب له الماء ليرتوي، وتركه يواجه الشوّاء بمفرده[20]

لقد انتقد الهمذاني سلوك الكُدية والاحتيال بأسلوب ساخر يمتزج بالفكاهة، من خلال سخريته من سذاجة الرجل "أبو عبيد"، الذي استطاع "عيسى بن هشام" أن يحتال عليه بسهولة، فوضعه في موقف حرج، وفي الآن ذاته، يقدم نقدا ساخرا للكُدية، في قالب فكاهي، يختلط الجد فيه بالهزل؛ فقد « برزت ظاهرة الكُدية في عصر بديع الزمان الهمذاني بروزا قويا؛ فقد تردّت الحياة الاجتماعية ترديا بشعا شنيعا، من شأنه أن يؤذي الضمائر الأبية، والقلوب الذكية، ويزري بمروءة الرجل الكريم، ويغضّ من قدره »[21]

كما أن الشخص الذي يستهزئ الهمذاني منه، سواء كان عيسى بن هشام أو الإسكندري أو غيرهما، ليس هو الهدف بل الفعل أو السلوك الذي قام به، كالكُدية والاحتيال والخداع على سبيل المثال؛ وبالتالي فإن تصوير ذلك السلوك، في قالب فكاهي تهكمي ساخر، يتضمن إشارة الى دعوة أفراده الى التحلي بالصفات المناقضة؛ ولعل ذلك سبب ارتباط الدعابة والفكاهة بأسلوب السخرية عند الهمذاني وغيره.

وتسعى الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى الإحاطة بنقائص الفرد المسخور منه، وعيوبه، والمبالغة في تصويرها، قصد جعل هذا الشخص مهانا وذليلا، وهي طريقة يلتمسها

الهمذاني لمعالجة بعض الأفعال أو السلوكيات غير المستحبة؛ كسخريته مما يقوم به أبو الفتح الاسكندري في أغلب مقاماته، حين يجعل الكُدْية حرفة له، تضمن له قوت يومه.

وقد مزج الهمذاني بين السخرية والفكاهة قصد التلميح عمّا يعيشه أفراد الطبقة الفقيرة من المجتمع، من هموم ومشاكل ومعاناة؛ « فبديع الزمان قد اختار نموذجه من الطبقة الدنيا من طبقات المجتمع، وصوّر من خلاله ومن خلال حيله التي يكتسب بها الرّزق جوانب الحياة التي كانت تسود في عصره، سواء منها ما خبره بنفسه، أو كان يدور من حوله. وجاء ذلك في صورة فنية تبعث على التمرد والسخرية من الأوضاع التي كانت قائمة»[22]، فالمزج بين السخرية والفكاهة يعد من أنجع الطرق لنقد المجتمع وإبراز مساوئه، دون التصريح بالمعنى المقصود مباشرة.

كما ساهمت الفكاهة في الكشف عن بعض العادات والخصال الذميمة التي سادت المجتمع العباسي، وكثير من نوازع أفراده وأعماقهم النفسية، من ذلك مثلا ما يرويه الهمذاني في "المقامة الموصلية" من حيل الاسكندري وسخريته من الناس نتيجة تصديقهم لأكاذيبه الساذجة؛حين ادّعى قدرته على إحياء الموتى، مقابل الظفر بالذهب والفضة، وكانت خدعته ستنطوي على أهل الميت، لولا أن اكتشفوا أمره، وانهالوا عليه بالضرب، واستطاع في النهاية الفرار منهم[23]

نجد أن الهمذاني قد روى قصة إحياء الميت في قالب فكاهي، لينتقد سذاجة القوم وسهولة الاحتيال عليهم، ويسخر من اعتقادات المجتمع الدينية، ويتجلى ذلك أكثر من خلال القصة الثانية التي يسرد تفاصيلها عيسى ين هشام في المقامة نفسها (الموصلية)، والتي تروي قصة احتيال الإسكندري على سكان كانوا يقطنون في قرية بها واد كثير الماء، والذي يهدم جوانب القرية، فيخشون سوءا يصيبهم بسبب سيل ذلك الواد؛ إذ وعدهم بمساعدتهم، شرط أن يأتوه بجارية عذراء، ويذبحوا بقرة صفراء، ويصلوا ركعتين لله، وصدّق أهل القرية ما زعمه الإسكندري، وبينما هم يصلون الركعتين فرّ هو وعيسى بن هشام[24]، فتصير الفكاهة هنا وسيلة من وسائل الإصلاح ذات المنفعة المجدية، التي ترصد سلبيات المجتمع وتنقدها، وتحاول إصلاحه وتقويم سلوك أفراده.

2 - التهكم:

ساءت الأوضاع السياسية والاجتماعية في العصر العباسي الذي عاش فيه الهمذاني، واضطربت أحوال الناس، ولم يستطع أحد من عامة الناس أو النخبة تغيير الوضع؛ حيث إن هذا العصر« مشحون بالفوضى في الحكم تفتت وانقسام،ومنافسة وصراع على المال،مما أدى إلى خلق

طبقة وسطى في المجتمع، لها مطامح وآمال لا تقف عند حد»[25]، فلجأ الهمذاني حينها إلى التخفي خلف خطاب السخرية والتهكم؛ لنقد الأحوال الاجتماعية السائدة آنذاك ، ليعبر عن مواقفه وآرائه نحوها،بطريقة غير مباشرة، بشكل تهكمي ساخر؛ من ذلك مثلا، تصويره لشخصية الإسكندري الذي يمثل شخصية المكدي؛ حين يعمد إلى طلب المساعدة والمال بالغش والخيانة والتضليل؛ في المقامة الأزادية؛ حيث يتجلى الاسكندري متلثما، مخفيا حقيقته، وملحا على الناس في طلب المساعدة والإحسان[26]،بغية استعطافهم ونيل مساعدتهم، وفق هذه الحالة المزرية التي يتمظهر من خلالها، ونجد الهمذاني في هذا الموقف يسخر ويتهكم من سلوك الإسكندري ، ومن ظاهرة الكُدية ، فكشف حيل الاستجداء وأساليبه، بطريقة ساخرة وهزلية، يتخللها الكثير من التهكم ، كما هو بارز في المقامة الأزادية[27] ،والمقامة الجرجانية[28]، وهي أساليب يجنح إليها أفراد المجتمع قصد اقتناص الأموال التي حرموا منها عنوة، نتيجة إحساسهم بالحاجة والظلم من قبل المجتمع والحكام؛ فقد مثلت شخصية الاسكندري « صورة لفئة البائسين، طرداء المجتمع، ممّن رزقوا مقدّرات إنسانية وفنية، لم يُتح لهم مجتمعهم سبيل إفادة الآخرين بها، والنّفع منها؛ لأنه كان مجتمعا تدور قيمه على سلطان المال؛ فاتخذوا مواهبهم أحابيل للرزق، استغلالا لآفات المجتمع نفسه، وكشفًا لمعايبه، وما يتسلّط عليه من علاقات اجتماعية وسياسية ظالمة »[29]؛ فلطالما تجلى الإسكندري وفق شخصية شاب ذكي ومثقف، لكنه فقير، ويملك من المكر والفطنة والدعابة ما يمكّنه من الاحتيال على الناس لتحصيل المال، ثم يسخر من ضحيته نتيجة وقوعها في فخه، وفي آخر المقامة يتخذ الهمذاني أفعال هذا المحتال ذريعة للسخرية من فعل أو سلوك معين قام به، والتهكم منه؛ لينتقده، وهو غالبا ما يكون فعلا لا يمتثل للقيم الاجتماعية أو الخُلقية أو الدينية، وتبرّر غايته الوسيلة الموظفة لتحقيقه؛ مثال ذلك الحيلة التي احتالها الإسكندري على ضحاياه في المقامة الأصفهانية؛ حيث أوهمهم أنه رأى الرسول محمد _صلى الله عليه وسلم_ في المنام، وعلّمه دعاءً، وأوصاه أن يُعلّمه لأمته، فكتبه على أوراق بالمسك والطيب والزعفران، فمن يطلبه منه وهبه إياه، ومن أشفق عليه عوضه ثمن القرطاس والطيب، فانهالت على الاسكندري الدراهم، ظنا من الناس أنه يؤدي أمانة الرسول، ولم يطلب أجرا على ذلك[30]

لقد استطاع الإسكندري أن يخدع من كانوا بالمسجد، لسذاجتهم، فنجحت حيلته في الاستعطاء، وقد عمد الهمذاني إلى ذلك، كي ينتقد ما كان سائدا في المجتمع آنذاك من سذاجة

منحت لأمثال الإسكندري فرصة استغلال ذلك لتحقيق مآربهم، وفي الآن ذاته، يتهكم الهمذاني ممن كان إيمانهم ضعيف، ويمكن لأي كان أن يستغل ذلك الضعف لصالحه.

كما يعبّر الحوار الأخير، الذي يختم الهمذاني من خلاله أغلب مقاماته عن تهكم البطل الإسكندري من ضحيته التي انطوت عليها حيلته، ويسخر منها ضاحكا، بعد أن يحسن التخلص من المواقف المحْرجَة بسهولة وذكاء؛ حيث يعبر ذلك الحوار عن موقف يجمع بين الجد والهزل؛ إذ يُحوّل الإسكندري الموقف المحْرج إلى موقف هزلي مضحك؛ كما نرى ذلك مثلا في المقامة الأصفهانية؛ حين يصرح الإسكندري ردا على استفسار عيسى بن هشام ، أن الناس "حُمُرٌ"،وعليه أن يجاريهم في ذلك، لينال منهم ما يريد، دون أن يهتم لأمرهم[31]

وهو بذلك يصف أحوال المجتمع وأفراده، وأسلوب الاحتيال الذي طغى فيه، فصار ظاهرة اجتماعية بارزة، تمنح المُسْتَجْد فرصة تحصيل المال بسهولة بفضل مكره وخدعه.

كما أن التهكم الذي يمتزج بالسخرية يجعل من الفرد المسخور منه ومن أفعاله في موقف ضعيف، فيمتثل إلى التغيير المراد من قبل الساخر؛ وحينها يجعل الهمذاني التهكم وسيلة « لتهذيب الفرد والمجتمع، والسعي بهما إلى مستوى أكثر تقدما، وأرقى حضارة؛ لأن الأديب حين يتهكم، فإنه يربط ما بين الأشياء والأمور الواقعة، وما يجب أن تكون عليه من مثُل الكمال» [32]، فمثلا في "المقامة الحرزية"،نجد الهمذاني يسخر ويتهكم من فئة البشر التي تؤمن بأن التمائم تدفع الشر عن الإنسان، وتمنع عنه الموت، من خلال احتيال الإسكندري على مجموعة من الأفراد على متن سفينة ، كان بها ثقب، فما إن أدرك الاسكندري خوفهم من الموت غرقا حتى احتال عليهم بفكرة تغنيه؛ فأخبرهم أنه يملك حرزا يقيهم من الغرق، فإذا باعهم إياه بدينار، ونجوا من الموت، أعطوه دينارا آخر، وانطوت الحيلة عليهم، وفاز الاسكندري بمالهم، وسلموا من الغرق[33]، ففي هذه المقامة يسخر الهمذاني ويتهكم من المعتقدات السائدة في المجتمع العباسي آنذاك؛ حيث يعتقد أفراده أن التمائم تمنع الأذى عن الإنسان، وفي ذلك إيحاء بضعف إيمانهم بالله، وعدم توكلهم عليه، واعتقادهم بالخرافات، لذلك استطاع الاسكندري خداعهم بسهولة.

لقد مزج بديع الزمان الهمذاني بين السخرية والفكاهة والتهكم في مقاماته، ليعبر عن سخطه على وضع المجتمع العباسي آنذاك، ورفضه له، دون أن يصرّح برأيه، بل أومأ إلى ذلك من خلال مغامرات بطل مقاماته أبي الفتح الإسكندري، فإذا كان النسق الظاهر للسخرية في

مقامات الهمذاني هو خلق روح الفكاهة والدعابة والتهكم في ثنايا نصوصها، فما هي الأنساق المضمرة خلف ذلك النسق الظاهر؟

ثالثا – الأنساق المضمرة للسخرية في مقامات الهمذاني:

توطئة :

يأتي مفهوم النسق في المعاجم العربية وفق دلالة النظام والتتابع، فقد ورد في المعجم الوسيط : « نَسَقَ الكَلامَ: عَطَفَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْض.والنَسقُ، مُحَرَّكَةً : ما جَاءَ مِنَ الكَلامِ عَلَى نظَامٍ واحِدٍ...والتَنْسِيقُ : التنْظِيمُ. ونَاسَقَ بيْنَهُمَا: تَابَعَ.»[34]

وجاء في لسان العرب : « النَّسَقُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَا كَانَ عَلَى طَرِيقَةِ نِظَامٍ وَاحِدٍ عَامٍ فِي الأَشْيَاءِ... يُقَالُ نَاسِقٌ بَيْنَ أَمْرَيْنِ أَيْ تَابَعَ بَيْنَهُمَا»[35].

أما اصطلاحا، فإن النسق يعد عبارة عن « نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق »[36]

كما أن النسق « يرتكز على معايير وقيّم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءا من بيئة الفاعلين »[37]، فالنسق إذا هو بمثابة نظام يتغلغل داخل المجتمع، فيحاول التأثير في أفراده، قصد توجيههم، ليمتلك القدرة في النهاية على السيطرة عليهم.

ويرى الغذامي أنه « يجري استخدام النسق كثيرا في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوّه دلالتها ، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى البنية Structure، أو معنى النظام Systemحسب مصطلح دي سوسير »[38]

وقد دعا الغذامي إلى « إعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، والهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه »[39]

كما يتحدد النسق حسب الغذامي « عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب: أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا ناسخا للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد »[40]

تنفتح دراسة الأنساق في النصوص الأدبية على سياقاتها التاريخية والثقافية والإجتماعية؛ حيث تتضمن تلك النصوص أنساقا مضمرة، لا يتم الكشف عنها وعن دلالاتها إلا عبر تلك السياقات؛ إذ « تكمن خاصية النسق، دائما، بقدرته على الانفلات، والبناء، والبناء/إعادة البناء، والتمايز، والتحويل، والتوليد؛ أي أنه بهذا المفهوم نسق عابر للمرجعيات المتعددة للخطاب »[41]

إن للنسق دلالات مضمرة وخفية في مضامين السخرية في نصوص مقامات الهمذاني، وتتعدد صوره ليتنوع وفق ما يخفيه الخطاب السردي للمقامات، والتي يحددها السياق الثقافي للمجتمع العباسي حسب طبقاته المختلفة وفئاته؛ فالنسق « ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة »[42]،ولم يفصح الهمذاني عن هذه الأنساق، لأنه لم يكن في نيته و وعيه ذلك، وإنما نشأت نتيجة تواتر ورودها ضمن نصوص المقامات، حتى تكونت وصارت نسقا مضمرا ينتظم داخل نصوصها؛ لذا فالنسق « من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء »[43]

و نحاول في هذا العنصر الأخير من هذا البحث الكشف عن مختلف الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني، من خلال الخطاب الساخر المتضمن فيها؛ حيث يسخر الهمذاني من أوضاع المجتمع التي عاشها، فامتلأت نفسه سخطا، و رفضا لها؛ فكنَّى عن ذلك، من خلال نسجه لقصص مغامرات بطل مقاماته الإسكندري.

1- النسق الاجتماعي:

يتعرّف قارئ مقامات الهمذاني في كل مقامة على صورة من صور شخصية الإسكندري؛ والتي تكوّن من خلال متابعة القراءة لجل المقامات أشكالا للكُدْية التي تفشت في المجتمع العباسي، فسادت سلطة المال، وظهرت فئة المحتالين، وتجلى ذلك في مقامات عديدة؛ كالمقامة الساسانية[44]، والمقامة القزوينية[45]، والمقامة البخارية[46]، والمقامة الأزادية[47]، وغيرها.

كما نجد الإسكندري يحتال على الناس في المقامة المكفوفية، ليكسب عطفهم وشفقتهم؛ فيدّعي أنه مكفوف، وصاحب دَيْن، وأنه قد تغير حاله إلى فقر بعد غنى، ، فرّقت له قلوب السامعين، ومن بينهم "عيسى بن هشام" الذي تعرّف عليه في النهاية ، وتفطّن إلى حيلته[48].

وكثيرا ما عبّر عيسى بن هشام عن عدم إعجابه بخدع أبي الفتح الاسكندري، وينكر ذلك؛ و« يتكرر الإنكار كثيرا في المقامات سواء كان مبعثه الغضب أو المداعبة ويشير إلى تصادم رؤيتين متناقضتين. سلوك أبي الفتح هو على النقيض من السلوك الذي يتبناه أو يتمناه عيسى بن هشام، غير أنه لابد من إضافة أن هذا الأخير، رغم كونه القائم بالسرد، لايملك وضعا متميزا، فمخاطبه يحاوره، ويعرض موقفه بنفسه، ويؤكد بذلك أنه ذات تمتلك نفس الحقوق » [49]، وبالتالي فإن ذلك الصراع القائم بين شخصيتي عيسى بن هشام والإسكندري يحاكي النزاع الموجود في المجتمع بين نوعين من الأفراد؛ كل منهما يحاول إثبات وجوده، غير أن الانتصار كان في الغالب للمكدي (الاسكندري) الذي يحقق هدفه من خلال الاحتيال، في حين تتمظهر شخصية عيسى بن هشام كوسيلة لإبراز صورة المجتمع العباسي القائم على الصراع بين المتناقضين، والطبقية؛ باعتبار أنه « لا تقف الـ "أنا" بمعزل عن قالب مهيمن من المعايير الأخلاقية والأطر الخُلُقية المتصارعة.ويعدّ هذا القالب بمعنى هام الشرط لنشوء الـ"أنا" أيضا » [50] ، وكذلك ظاهرة التسول التي صوّرها الهمذاني في بعض مقاماته، وخصوصا المقامة الدينارية[51]، التي تحاكي تكسب الفقراء من خلال إلحاحهم على طلب المال من الناس.

لقد عبّر سلوك المكدي عن رغبته في الخروج عن سلطة المجتمع و أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية، والتي تمثل المركز المتحكم في شؤونه ونمط حياته، ومحاولته التخلص من الشعور بالتهميش والانهزام؛ لذا فهو يحتال على الناس ليحقق لنفسه انتصارا على المركز الذي سلبه أبسط حقوقه، معبرا عن « الحقد على الدهر وصروفه، ومحاولته الهرب من بؤسه وشقائه بالتسول والاستجداء، وما في ذلك من نقد مرير لمجتمعه، وتمرد عنيف على أوضاعه الظالمة القاسية» [52] ؛ وبالتالي تكشف سخرية الهمذاني من احتيال المكدي عن نسق ثقافي مضمر يمثل وضعا اجتماعيا شهده الهمذاني، والذي يمثل هوية المجتمع العباسي آنذاك، باعتباره « مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية،استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معيّنة من تطورها، الوضعية الإجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره» [53]

وبالرغم من أن الاسكندري كان دائما متنكرا ومتخفيا، إلا أنه يتم التعرف عليه من قبل "عيسى بن هشام" وكشف حقيقته، وهذا يوحي بأن ظاهرة الكُدية كانت متفشية وبارزة في المجتمع العباسي آنذاك؛ بحيث أن المستجدي (الاسكندري) كان يستخدم قناع الفقر كي يحتال على ضحاياه؛ باعتبار أن ذلك القناع هو عبارة عن «مجموعة معقدة من العلاقات بين الوعي الفردي والمجتمع، وهو مكيف للغايات المخصصة له، يرتديه الفرد أو ينزلق فيه، أو يتملك هو الفرد ويستحوذ عليه من حيث لا يدري. إنه محسوب ومنظم ومصنع بهذا الشكل لأنه يرمي إلى خلق انطباع ما عند الآخرين من جهة، وإلى إخفاء وتورية وتمويه طبيعة الفرد الحقة من جهة أخرى» [54]

يعد الهمذاني من خلال كشفه لما كان سائدا في المجتمع « ناقدا حقيقيا، لديه حساسية لنقائص المجتمع فيسخر بهدف الإصلاح، لتكون العملية هنا في قمة العمل الإيجابي البنّاء، ومحاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير المجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور، وتناهض الحركة نحو المستقبل، والتخلص من العوامل التي تهدد الحياة بالتوقف أو البطء ... ذلك أن حرص المجتمع على كيانه يثير فيه روح المقاومة والدفاع عن النفس، ليرد على المهاجمين المنتقصين للأمة كلّها من أعدائها، أو الخارجين على قواعدها ونظامها من أبنائها، لإعادتهم إلى الطريق الصحيح، والتخلي عن عاداتهم المرفوضة في مجتمعهم » [55]، فحين سرد بديع الزمان الهمذاني مغامرات بطل مقاماته، لم يكن هدفه منها، الفكاهة أو التهكم مما كان يراه في مجتمعه، من أفعال أو سلوكيات تناقض القيم النبيلة؛ والذي يعد النسق الظاهر للسخرية، بل اتخذها وسيلة للتعبير عن قضايا اجتماعية، قصد نقد مجتمعه وإصلاحه، وتحقيق التوازن لأفراده؛ وهنا يتجلى النسق المضمر للسخرية .

2- النسق الأدبي:

يتمظهر الإسكندري في بعض المقامات أنه رجل له علم بالأدب والشعر، وذو ثقافة واسعة، ويملك من الفصاحة والبيان ما كان من المفروض أن يحقق له مكانة مرموقة في المجتمع، لكنه في الواقع يعيش حياة ذليلة، ويكسب قوت يومه من خلال الاحتيال على الناس بذكائه وبلاغته وفصاحته، وفي ذلك إنقاص من قيمة الأدباء الذين عانوا من ظروف الحياة القاسية، فجعلوا من أدبهم وسيلة للتكسب؛ ويتجلى ذلك بوضوح في المقامة العراقية؛ إذ يتمظهر

الإسكندري مرتديا ثيابا رثة، فصيح اللسان، وقد كان يطلب من المارين مساعدة مالية، لكن دون جدوى، فلا أحد يلتفت إليه، فانتبه إلى أمره عيسى بن هشام؛ إذ أعجبته فصاحة لسانه، فسأله عن سرها، فقال: « من العلم. رضت صعابه وخضت بحاره. فقلت: بأي العلوم تتحلّى؟ فقال: لي في كل كنانة سهم فأيها تحسن؟ فقلت الشعر... » [56]، ثم جعل الاسكندري يسأل عيسى بن هشام عمّا نظمه الشعراء العرب من الشعر، من قبيل « هل قالت العرب بيتا لا يمكن حلّه وهل نظمت مدحا لم يعرف أهله. وهل لها بيت سمُجَ وضعه ...» [57]، فعجز عيسى بن هشام عن الإجابة عنها كلها، ففسرها له الإسكندري، فاستغرب عيسى بن هشام حال الإسكندري من عوز وفقر وحاجة، ورضا بالذل والهوان، فكان رد الاسكندري حكيما، يحاكي حال الأديب في المجتمع العباسي آنذاك؛ إذ قال:

بُؤْسًا لِهَذَا الزَّمَانِ مِنْ زَمَنٍ كُلُّ تَصَارِيفِ أَمْرِهِ عَجَبُ
أَصْبَحَ حَرْبًا لِكُلِّ ذِي أَدَبٍ كَأَنَّمَا سَاءَ أُمَّهُ الأَدَبُ [58]

يقر الإسكندري بحقيقة الواقع الذي يعيشه المثقف والأديب في العصر العباسي، وما يعانيه من تهميش وبؤس، ومكانة ذليلة في المجتمع، وبذلك يكون الهمذاني قد أبرز علاقة المثقف بالمجتمع من خلال سخريته من حال الإسكندري، وهو نسق آخر مضمر خلف وضع الإسكندري.

و في سياق آخر يقدم الهمذاني من خلال بعض مقاماته أحكاما حول بعض الشعراء من العصر الجاهلي والإسلامي، مثل :امرئ القيس، النابغة الذبياني، زهير بن أبي سلمى، طرفة بن العبد، جرير، والفرزدق، على لسان بطل مقاماته "الإسكندري" حين سُئِل عن رأيه في شعر أولئك الشعراء[59]، وفي مقابل علم الإسكندري الغزير بالشعر والشعراء القدماء، كان يعيش حياة قاسية؛ فهو فقير معدم، يرتدي الملابس البالية، بعد تغير حاله من اليسر إلى العسر؛ وهكذا أخبر عن نفسه، حين سُئل عن أخباره وشعره [60].

وبذلك يؤكد الهمذاني الواقع الذي يعيشه الأدباء والمثقفون في المجتمع العباسي، من خلال وصفه المتكرر لحال الإسكندري المعدم ،هذا من جهة، كما أنه قد أعرب ، من جهة أخرى ،عن آرائه حول الشعر العربي، وأعطى أحكاما حول بعض الأبيات الشعرية لمختلف الشعراء[61]

ونجد الهمذاني في المقامة الجاحظية يقيّم الجاحظ ؛ حيث عاب عليه عدم نظمه شعرا جيدا، مقارنة بما ألّفه في النثر؛ إذ يقول الهمذاني على لسان أبي الفتح الاسكندري: « إن الجاحظ في أحد شِقَّي البلاغة يقطف. وفي الآخر يقف. والبليغ من لم يقصِّر نظمُهُ عن نثره. ولم يُزْر كلامه بشعرِهِ. فهل ترْوُون للجاحظِ شعرا رائعا؟ قلنا : لا »[62]، فقد حكم بديع الزمان الهمذاني على شعر الجاحظ بأنه أقل جودة من نثره، ونلمس من حكمه ذاك سخرية من مكانة الجاحظ الأدبية ، رغم ما ألّفه في مجال النثر، مما يؤكد هيمنة نسق قيمة الشعر لدى الأدباء والنقاد القدماء مقارنة بمنزلة النثر، ولعل ذلك كان سببا في إبراز الهمذاني من خلال بعض مقاماته ثقافته الشعرية والنقدية، من خلال اطلاعه على شعر الشعراء القدامى، على اختلاف عصورهم، ومعرفته بخصائص شعرهم، فقد أصدر أحكاما حول شعر بعضهم، وأدرج أشعارا كثيرة لشعراء من مختلف العصور في مختلف مقاماته، على سبيل الاستشهاد بها، حسب سياق مواضيع مقاماته [63].

3- النسق الديني:

يتمظهر هذا النسق من خلال أشكال الخرافة والدجل باسم الدين، والتي يسرد تفاصيلها الراوي عيسى بن هشام، ويوظفها الاسكندري بطل مقامات الهمذاني، لإيقاع ضحاياه من السذج في شباكه لأخذ أموالهم، والتي تصوّر ما كان سائدا في المجتمع العباسي آنذاك من خرافات ومعتقدات، ساخرا من تصديق الناس لها، رغم عدم تقبلها لا من قبل العقل ولا الدين، ويظهر ذلك جليا في المقامة الموصلية[64]؛ إذ نجد الاسكندري يحتال على قوم، بادعائه امتلاك القدرة على إحياء الميت مقابل الظفر بالذهب والفضة، لكن أهل الميت اكتشفوا أمره في النهاية، وانهالوا عليه بالضرب، لكنه استطاع الفرار، فالهمذاني في هذه المقامة، ينتقد ضعف إيمان الناس في العصر العباسي، وتصديقهم لكذبة الاسكندري ، ساخرا منهم ومن سذاجتهم.

وتكشف المقامة الحرزية[65] عن اعتقادات الناس في المجتمع العباسي، والبعيدة كل البعد عن تعاليم الدين الإسلامي؛ حيث إن الهمذاني ينتقد من خلالها أفراد مجتمعه الذين يؤمنون بفعالية التمائم، ويُصَدِّقون أنها تَقِيهِم من الموت، وقد استغل الاسكندري ذلك، فاحتال على مجموعة من الأفراد، كانوا مسافرين على متن سفينة فيها ثقب، فطلب منهم إعطاءه دينارا مقابل حَرْزٍ يمْنع عنهم الموت، ودينارا آخر بعد نجاتهم.

كما تعبّر المقامة الأصفهانية[66] عن سذاجة الناس؛ نتيجة تصديقهم للإسكندري، حين أخبرهم أنه رأى الرسول (صلى الله عليه وسلم) في المنام وأعطاه دعاء، فباعهم إياه.

ومما سبق يتضح أن سخرية الهمذاني كانت من أفراد المجتمع العباسي، الذين اتخذوا الدين وسيلة للتكسب، عن طريق الكُدية والاحتيال؛ حيث تمظهر ذلك من خلال احتيال الاسكندري على القوم، وساعده في ذلك سذاجة بعضهم، واعتقاداتهم الخاطئة، والمخالفة لتعاليم الدين؛وقد كشف ذلك النسق المضمر خلف تلك السخرية، والمتمثل في إبراز علاقة أفراد المجتمع بذلك « الكل المركب الذي يشمل : المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وجميع المقدمات، والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع »[67]؛ حيث قدّم الهمذاني صورة واضحة عن علاقة الفرد بالدين والأخلاق والعرف والمعتقدات السائدة في المجتمع العباسي.

4- النسق السياسي:

يكشف الهمذاني عن علاقة السلطة الحاكمة بالرعية، ومظاهر الفساد في حكم القضاة، من خلال سخريته من الواقع السياسي في المجتمع العباسي آنذاك، وهو نقد للوضع السائد،رغبة في تغييره، وهو النسق المضمر؛ حيث يصف الهمذاني القضاة بسخرية لاذعة، في المقامة النيسابورية؛ إذ ينعتهم بصفات بذيئة لا أخلاقية، فأثناء حديثه عن أحد القضاة، وصفه بآكل أموال اليتامى، وأموال الناس من دون حق، وشبّهه باللص الذي يسرق أموال الناس، ولا يمنح الضعفاء والفقراء حقوقهم، في حين يعطي الأقوياء ما يفوق ويتعدى حقوقهم، كي لا يفضحون أمره، رغم أن مظهره يوحي بأنه إنسان تقي ومتدين وصالح؛ لذا فهو يبطن غير ما يظهر[68]؛ إذ يقول الهمذاني على لسان الإسكندري، حين سأله عيسى بن هشام عن هوية رجل، فأجابه: « هذا سوسٌ لا يقع إلّا في صوفِ الأيتام،وجرادٌ لا يسقطُ إلّا على الزّرعِ الحرامِ، ولصٌ لا ينْقُبُ إلّا خِزانة الأوقاف، وكرديٌّ لا يُغير إلّا على الضّعاف، وذِئْبٌ لا يفترس عباد اللهِ إلّا بين الرّكوع والسُّجُود،ومحارِبٌ لا ينهبُ مال اللهِ إلّا بين العُهُود والشُّهود »[69]

فقد لجأ بديع الزمان الهمذاني إلى السخرية والتهكم من وضع هذا القاضي؛ ليرمز إلى وضع السلطة الحاكمة وعلاقتها بأفراد المجتمع، وخصوصا الضعفاء منهم؛ لأنه لا يستطيع التعبير عن ذلك بشكل صريح، فاضطر إلى أسلوب الإيماء الساخر، ليجعله سلاحا لنقد حال القضاة

والسلطة في عصره، قصد نقد تلك السياسة، ورغبة منه في إعلاء صوت الثقافة على السلطة والسياسة، وهذا ما أكده "تيري إيجلتون " Terry Eagleton حين قال : « أن نعلي الثقافة على السياسة – أن نكون بشرا أولا، ومواطنين ثانيا- يعني أن على السياسة أن تتحرك ضمن بعد أخلاقي عميق، معتمدة على ما توفره من موارد، في جعلها الأفراد مواطنين صالحين، يشعرون بالمسؤولية ويتسمون بالاعتدال والطباع الحسنة» [70]

وفق ما سبق يمكن القول إن « مقاربة النصوص السردية في التراث العربي لا يمكن أن تتم عبر فصلها عن تموضعها الثقافي، في زمن كتابتها وفي زمن قراءتها، ومقاربتها بوصفها نصوصا أدبية يجب البحث في أدبيتها فقط، وإنّما لابد من الكشف عن الترابط بين الأدبي فيها والثقافي العام المرتبط بالوعي العربي عموما، في زمنيها (الكتابي والقرائي) لكي تنكشف صورتها الفاعلة والمتفاعلة مع الحفريات السابقة عليها والمعاصرة لها و وعي القارئ النموذجي الذي يلامس إشارتها ويطورها باعتبار المحكيات السردية نصوصا مفتوحة وليست مغلقة » [71]، فقد انفتحت نصوص مقامات الهمذاني على واقع عاشه، وسبر أغواره، فأخرجه في نسيج أدبي ساخر يعبّر عن رؤيته لمجتمعه، وانتقاده له، من مختلف الزوايا، بشكل غير مباشر، مما جعل أنساق هذه النصوص مضمرة، لا تظهر إلا من خلال العلاقة التي تجمع بينها وبين سياقاتها الخارجية المتعلقة بزمن تأليفها.

خاتمة:

تمكنت في نهاية هذه الورقة البحثية من رصد النتائج الآتية:

– أتاحت السخرية المتضمنة في نصوص مقامات الهمذاني تعرية الواقع الذي كان سائدا في المجتمع العباسي؛ إذ تمكن الهمذاني من خلق سياق لنقد كل سلوك منبوذ، وفق حادثة أو قصة طريفة، ليست هي الهدف بالدرجة الأولى، لكنها الوعاء الحامل لذلك النقد غير المباشر للمجتمع وأفراده، لتبدو أكثر تأثيرا وإقناعا، وبذلك تصبح السخرية وسيلة تخفى الهمذاني خلف ستارها، للإيماء بما في جعبته من نقد اجتماعي، ديني، أدبي وسياسي للمجتمع.

– لقد استطاع الهمذاني تتبع أحوال المجتمع، وتصويرها ضمن إطار متجانس من الفكاهة والسخرية والتهكم، ناهيك عن أسلوبها الأدبي والفني، قصد نقد تلك الأحوال، معبرا عن آرائه اتجاهها،و إصلاح المجتمع وتقويمه

- ذكر الهمذاني استخدام الاسكندري عدة طرق و وسائل للكُدية، من بينها براعة حواره وفصاحة لسانه، والمراوغة والاحتيال من خلال ادّعاء العمى أو الفقر الشديد والديْن،والتي كانت بمثابة منفذ لكشف ما كان سائدا في المجتمع من طبقية واحتيال وفساد، ولجوء الفقراء إلى الاستجداء لكسب قوت يومهم.

- تمثل شخصية الإسكندري الساخرة أشكالا متعددة للأنساق المضمرة في المجتمع العباسي، من خلال معالم تلك الشخصية ومغامراتها المختلفة التي هدفها تحصيل المال عن طريق الاحتيال.

- لقد كان للسخرية في مقامات الهمذاني نسقين؛ أحدهما ظاهر للمتلقي، والمتمثل في بعث روح الفكاهة والتهكم في نصوص المقامات، في حين تجلى النسق المضمر في كشف واقع الحياة في العصر العباسي من عدة نواحي؛ كالاجتماعية، الدينية ، الأدبية والسياسية.

- كشفت الأنساق المضمرة المتضمنة في ثنايا نصوص مقامات الهمذاني عن تلك البنى النسقية العميقة، والتي تهيمن على أفراد المجتمع، وتوّجه خطاب العديد من المقامات، من خلال النسق الظاهر المتمثل في خطابها الساخر.

هوامش:

[1] علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، مكتبة لبنان ناشرون(لبنان)، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان(الجيزة)، ط(1)، 1994، ص 16.

[2] خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ،الجزء (1) ، دار العلم للملايين(بيروت)، ط(15)، 2002، ص ص 115، 116.

[3] المرجع نفسه، ص 115.

[4] ينظر:سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، دار الكتب الوطنية- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، "المجمع الثقافي" (أبو ظبي)، ط(1)،2010،ص100

[5] مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني ،رائد القصة القصيرة والمقالة الصحفية،الدار المصرية اللبنانية (القاهرة)، ط(1) ،2003، ص323.

[6] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب ، المجلد(12)، دار صادر (بيروت)، 1990، ص ص 352،353.

[7] ينظر: مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط(8)، 2005، ص 1171.

[8] ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي(بيروت)، ط(1).2001 ، ص487.

[9] نزار عبد الله خليل الضمور،السخرية والفكاهة في النثر العباسي،دار حامد (عمان)،ط(1)، 2012، ص 16.

[10] نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للطباعة(القاهرة)، ط(1)،1978، ص 13.

[11] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك – رؤية جديدة، عالم المعرفة،2003، ص 52.

[12] ابن منظور، لسان العرب، المجلد (12)،ص 617.

[13] ينظر: مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1171.

[14] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك ، ص 44.

[15] ابن منظور، لسان العرب، المجلد (13)، ص 523.

[16] ينظر: مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ،ص1250 .

[17] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص16.

[18] أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب العربي، أصولها وأنواعها، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع(القاهرة)، 2001، ص9.

[19] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص51.

[20] مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها : الإمام العلامة الشيخ محمد عبده، منشورات محمد علي بيضون، در الكتب العلمية (بيروت) ، ط (3)، 2005، ص ص 71-74.

[21] علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص51.

[22] المرجع نفسه، ص 63.

[23] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني،تقديم : محمد عبده، المقامة الموصلية، ص118.

[24] المصدر نفسه، ص ص118- 120.

[25] نزار عبد الله خليل الضمور،السخرية والفكاهة في النثر العباسي،دار الحامد للنشر والتوزيع(عمان)، ط(1)،2012، ص 91.

[26] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم : محمد عبده، ص13.

[27] المصدر نفسه، ص ص 12-16.

[28] المصدر نفسه، ص ص 56 -61.

[29] علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص 63.

[30] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم : محمد عبده ، ص 65.

[31] المصدر نفسه، ص66.

[32]سعيد أحمد عبد العاطي غراب، السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، دراسة وتحليل ونقد، دار العلم والإيمان(مصر)، ط(1)، 2009، ص 86.

[33] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تقديم: محمد عبده، المقامة الحرزية،ص ص137-139.

[34]مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط، ص925.

[35]ابن منظور، لسان العرب، المجلد (6)، ص 179.

[36]ايديث كويزيل،عصرالبنيوية،ترجمة:جابرعصفور،دارسعاد الصباح(الكويت)،ط(1) 1993،ص 411

[37]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[38]عبد الله الغذامي،النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء)، ط (1)، 2000، ص 76.

[39]المرجع نفسه، ص 35.

[40]المرجع نفسه، ص 80.

[41]يوسف محمود عليمات،النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي،الأهلية للنشر والتوزيع(عمان)،ط(1)، 2015، ص21.

[42]عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص79.

[43]المرجع نفسه، ص 82.

[44] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم : محمد عبده،ص ص108-112.

[45] المصدر نفسه، ص ص102-107 .

[46]المصدر نفسه، ص ص97-101 .

[47]المصدر نفسه، ص ص 12- 15.

[48]المصدر نفسه، ص ص 93- 96.

[49]ينظر: عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر(الدار البيضاء)،ط(2)، 2001، ص52.

[50] جوديث بتلر،الذات تصف نفسها،ترجمة:فلاح رحيم،التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت)، ط(1)،2014، ص45.

[51]ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم : محمد عبده ، ص ص246-251.

[52]علي عبد المنعم عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، ص 71.

[53] عبد الفتاح كيليطو، المقامات — السرد والأنساق الثقافية، ص 8.

[54] كارل غوستاف يونغ،جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن،دار الحوار للنشر والتوزيع(سورية)، ط(1)، 1997،ص117.

[55] نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، ص ص 23،24.

[56] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم : محمد عبده ، المقامة العراقية، ص ص165،166.

[57] المصدر نفسه، ص165

[58] المصدر نفسه، ص167.

[59] المصدر نفسه، المقامة القريضية، ص ص8 -10.

[60] المصدر نفسه، المقامة القريضية، ص 10.

[61] المصدر نفسه، المقامة الشعرية، ص ص 252- 256، والمقامة العراقية، ص ص 164- 173.

[62] المصدر نفسه، المقامة الجاحظية، ص ص89 ، 90.

[63] المصدر نفسه، المقامة الجرجانية؛حيث وظف الهمذاني خلالها بيتين للشاعر زهير بن أبي سلمى، ص57، والمقامة الإبليسية التي وظف خلالها الهمذاني بيتا للشاعر جرير،ص ص 208،209.

[64] المصدر نفسه، ص ص115-121.

[65] المصدر نفسه، ص ص 137- 140.

[66] المصدر نفسه، ص ص62- 66.

[67] ينظر: مفهوم الثقافة عند " تايلور" ضمن كتاب: زيودين ساردار ، بوردين فان لون ، الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، مراجعة وإشراف وتقديم : إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، عدد 558، 2003، ص5.

[68] مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة النيسابورية، هامش ص ص 227، 228.

[69] المصدر نفسه، ص ص 227، 228.

[70] تيري ايجلتون، فكرة الثقافة،ترجمة:ثائر ديب، دار حوار(اللاذقية)، ط 2000، ص ص 25،26.

[71] يوسف إسماعيل، محكيات السرد العربي القديم، مقاربة لأدبيات العلاقة بين السلطة والمثقف، دراسة في البنية الحكائية لحكاية الأسد والغواص، منشورات اتحاد الكتاب العرب(دمشق)، 2008، ص ص 11، 12.

آليات اشتغال المفارقة وجمالياتها الشعرية في ديوان لافتات لأحمد مطر
Operation's Mechanisms of the irony and its poetic aesthetics in the Office of Lafitat for Ahmed Matar

د / صورية داودي[1]، د / عماد شارف[2]
جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس – الجزائر .
s.daoudi@univ-soukahras.dz
imed.charef@univ-soukahras.dz

تاريخ الإرسال : 2019/03/27	تاريخ القبول :2019/05/12	تاريخ النشر : 2019/07/15



تشكل المفارقة"Ironie" ظاهرة أسلوبية في شعر أحمد مطر، تثير انتباهنا بحدة صارخة لا نملك حيالها إلا الإذعان لهيمنتها، لكونها صفة طاغية ومشعة تجذب انتباه القارئ، وتثير لديه حوافز السؤال عن ماهيتها؟ وعن الغرض من توظيفها؟ يحاول هذا البحث إبراز ما توافر في تلك النصوص من عناصر إبداعٍ قائمةٍ على عنصر المفارقة، من خلال رصد تمظهرات المفارقة وبيان أهميتها الجمالية والدلالية في النصوص موضوع الدراسة، لأن المعالجة النقدية الجادة تقتضي عدم الاقتصار على مقاربة بنية النص اللفظية وسماتها الجمالية، بل تتعدى إلى إظهار الارتباط الوثيق بين البنى النصية والبنى الدلالية .

الكلمات المفتاح : المفارقة؛ الشعرية؛ البلاغة؛ لافتات أحمد مطر.

ABSTRACT

Paradoxically, "irony" is a stylistic phenomenon in the poetry of Ahmed Matar, which raises our attention with a blatant sharpness that we can only acquiesce in its dominance as a tyrant and radiator that attracts the attention of the reader and raises the question of what it is. And the purpose of employing them?

This study tries to highlight the elements of creativity based on the element of irony, by monitoring the manifestations of the paradox and showing their aesthetic and semantic importance in the texts under study, because critical treatment requires not only to approach the structure of literary text and its aesthetic features, This goes beyond showing the close connection between text structures and semantic structures.

Key words: irony; poetic; Lafitat of Ahmed Matar.



تمهيد

قبل الخوض في آليات اشتغال المفارقة"Ironie" بصفتها ظاهرة أسلوبية ومكامن جمالياتها الشعرية في لافتات أحمد مطر، ينبغي أن نتوقف لتحديد بعض مفاهيمها التي تتصل بالجانب البلاغي فيها، أي كيفية تمظهرها في النص، ذلك أن المفارقة مفهوم مترامي الأبعاد، يمكنه أن يمس الكثير من الجوانب، بعيدا حتى عن النص الأدبي "فمشهد نشال محترف، تنشل نقوده أثناء قيامه آمنا بعمله المعتاد"[1] يمكن أن يدخل في باب المفارقة، وحتى إن اقتصرنا في دراسة المفارقة على النص الأدبي فإن إشكالية شساعة المفهوم تظل قائمة "، ومثل ذلك الروائي الذي يكتب بأسلوب المؤلف المتجرد عن صفته الشخصية، فيقدم بلا تعليق من عنده شخصية يفترض القارئ أن يجد في أفعالها وأفكارها ما يبعث على الهزء، ولكن القارئ لا يجدها كذلك أو أنه إذا فعل لا سبيل له، أن يعرف أن المؤلف "الصامت يتفق معه"[2].إن هذه الطبيعة الزئبقية للمفارقة تجعل تحديدها أمرا مستعصيا نوعا ما، كونه يستدعي جملة من الآليات التي تعضده كالمقصدية، والسياق والتأويل... وغيرها.

وهذا يدل على أن وجود المفارقة أو عدمه مرتبط بالإحساس بها كذلك، ولو أن تناولها باعتبارها تنفيذا بلاغيا يمكن أن يحدد مفهومها، ويوضح حدود الحقل الذي تعمل فيه، لذلك ارتأينا الوقوف عند أهم مفهومين للمفارقة نجد أنهما المفهومين الأكثر اتصالا – بموضوع الدراسة– وهما المفهوم اللغوي والمفهوم البلاغي.

أولا– المفهوم اللغوي:

1. – في الثقافة العربية:

جاء في لسان العرب "الفرق خلاف الجمع، فرقه بفرقه فرقا... والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرقا... وفرق الشيء مفارقة، وفراقا باينه"[3]، فالمفارقة في أصلها اللغوي تعني التباين الذي يقوم على التباعد بين شيئين.

2- في الثقافة الغربية:

تعود جذور كلمة مفارقة في الثقافة الغربية إلى العهد الإغريقي "وقد وردت كلمة "Eironeia" في جمهورية أفلاطون، وهي مصطلح Irony نفسه في اللغة الانجليزية ويعني المفارقة، وقد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط،... وكانت الكلمة نفسها تعني عند أرسطو، الاستخدام المراوغ للغة وهي عنده شكل من أشكال البلاغة"[4].

ثانيا/ المفارقة في التراث العربي:

لم يعرف النقد العربي القديم كلمة "مفارقة" مصطلحا، ولكنه عرف الكثير من المصطلحات التي تقوم مقامها كالتورية والتعريض، والغمز والمغالطة وتأكيد المدح بما يشبه الذم أو عكسه... وغيرها.وما يبرر دخول هذه المصطلحات مجال المفارقة هو قيامها على ازدواجية المعنى مع امتناع ظهور المعنى الثاني بسهولة لوجود تنافر أو تعارض بين المعنيين مما يحوج إلى دقة التأويل، فالتورية مثلا" هي أن تكون الكلمة بمعنيين، فتريد أحدهما فتوري عنه بالأخر... ويسمي بعض علماء البلاغة التورية بـ" الإيهام والتوجيه والتخييل والمغالطة"[5]، وهي مفاهيم تتصل كلها بمفهوم المفارقة بوجه أو بآخر.

والمهم أن المفارقة باعتبارها أسلوبا بلاغيا كان لها حضورا قويا في التراث العربي، بغض النظر عن المصطلح ذاته، وقد حفل الأدب العربي شعره ونثره بهذا الأسلوب، وخاصة مع كتابات الجاحظ الساخرة،"والجاحظ صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم، وإن لم يدرس من هذه الزاوية، بل درس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية"[6].

بل إن المفارقة اعتمدت كمعيار لجودة الشعر تحت مصطلحات متعددة كالغرابة والغموض والتأويل... في الكثير من الكتب النقدية والبلاغية القديمة إذ" ينبني عمل عبد القاهر الجرجاني في كتابة أسرار البلاغة... على صراع بين عنصرين وضعا وضع تعارض هما عنصر الغرابة المفيدة، وعنصر الوضوح غير المفيد (في مستوى المعنى البلاغي). ولكل منهما مترادفات وصفات وتجليات، فالغرابة تقترن بالمفارقة والتخييل والتركيب والتأويل وتوصف بالغموض والكذب... الخ"[7].

ثالثا/ المفارقة مصطلحا نقديا:

إن المفارقة باعتبارها مصطلحا نقديا دخلت الثقافة العربية كمقابل لمصطلح "Ironie" بالأجنبية فالمفارقة Irony أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية"[8].كما أن معظم الدراسات العربية التي دارت حول هذا الموضوع، اختارت لفظة "Ironie" دون "Paradoxe" التي تنازعها المجال، وقد قدم سعيد شوقي في كتابه "بناء المفارقة في الدراما الشعرية" مبررا لهذا الاختيار إذ يقول:" وربما يرجع هذا الخلط في نظرنا إلى أن Irony تحتوي في بنياتها بل في أكبر البنى علىParadoxe مما يمكن لها أن تتسم به أو حتى تعرف به، أقصد الParadoxe ومن ثم يمكن القول أنه في كل Irony يمكن أن نجدParadoxe وليس العكس"[9].

فلفظة "مفارقة" يمكنها أن تغطي الحقل الدلالي لكلمة" Ironie " في اللغة الأجنبية هذه الأخيرة التي كثيرا ما ترجمت إلى السخرية والتهكم أو حتى الخيال، أما لفظة Paradoxe فقد ترجمة إلى "النقيضة" وهي بهذا تقتصر على طبيعة العلاقة (التناقض) بين المعنى الأول والمعنى الثاني في المفارقة.

ونحن هنا لا تهمنا إشكالية ترجمة المصطلح، التي ما زالت تشكل عائقا حقيقيا في مجال الأدب والنقد، وإنما ينصب اهتمامنا على تحديد المصطلح تحديدا دقيقا قدر الإمكان، حتى يسهل علينا التعامل معه فيما بعد. ولذلك اخترنا مجموعة من التعريفات التي نراها مهمة ودقيقة إلى حد ما، كونها تعكس معظم تمظهرات أسلوب المفارقة في النص الأدبي.

" تعني عند أفلاطون، الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس"[10]،وعند ميويك Muecke " قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"[11]، و"يرى شليغل Schlegel أنها شكل من النقيضة"[12]، " وربما بدت رؤيتها أكثر اقترابا عند واين بوث W.C.Booth الذي يراها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين احدهما صانع المفارقة والآخر قارئها، بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ ويدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي الذي هو غالبا المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ له بالا إلا بعد أن يصل إلى الذي يريده

ليستقر عنده"[13]. وتعرفها سيزا قاسم بأنها" طريقة لخداع الرقابة حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة"[14].

إن مجموع هذه المفاهيم، يلتقي في كون الفارقة إمكانية بلاغية تقوم على ازدواجية الدلالة، مع وجود علاقة تنافر بين المعنيين الأول والثاني، بحيث يعمل القارئ على تسويغ هذه العلاقة بمساعدة القرائن المحيلة على المعنى الحقيقي.و سنحاول الوقوف عند تمظهراتها بتوسع أكبر أثناء التحليل.

رابعا/ المفارقة تنفيذا بلاغيا:

يمكن إدخال المفارقة باب المجاز لاعتمادها على ازدواجية الدلالة مع وجود قرينة "Indice" ما، تحيل القارئ إلى المعنى الحقيقي، "فالمفارقة تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"[15].

لكن المفارقة تختلف عن المجاز في كونها تتطلب التفسير السليم للقول الذي يكون في المجاز مبررا لأن غرضه ليس الايهام بقدر ما هو المبالغة والتأثير، كما أن المجاز لا يشترط علاقة التناقض التي تشترطها المفارقة.

والمهم أن المفارقة أسلوب يغطي كل الأبعاد البلاغية الممكنة كالإيحاء والانزياح والتأثير والغموض... ثم إنه يمنح القارئ مجالا للتأويل، عن طريق كشف المفارقة، ثم تسويغها ذلك أن التفكير المفارقاتي ليس أكثر من البحث في صوت ثالث توفيقي، خارج الملفوظات المتضادة، فكيف تعامل " أحمد مطر" مع هذه الظاهرة الأسلوبية التي تخفي أكثر ما تبدي؟

استخدم أحمد مطر أسلوب المفارقة استخداما واعيا بجمالياتها وقدرتها على التأثير في الملتقى، وقد سخر لذلك العديد من الاستراتيجيات المنتجة لأسلوب المفارقة، سواء أكانت هذه الاستراتيجيات نصية كالمحاكاة، التناص والمبالغة أم غير نصية كالواقع السياسي والاجتماعي والإيديولوجي...، وهذا ما يجعل من نصوصه حقلا خصبا للتحليل، خاصة وأن اللافتات تتميز بأنها نصوصا مختصرة ذات حمولة دلالية معتبرة، " والقصيدة القصيرة بحكم طبيعتها الاختزالية،

وطابعها التكثيفي، وميسمها اللمحي مهيأة لخلق مناخ ايجابي لتوالد المفارقة ونموها، إذ هي تتجنب التصريح وتميل إلى التلميح والمراوغة، وتسعى إلى محاورة المتناقضات وتصالح الأضداد"[16]، وفي الوقت نفسه فإن المفارقة في أحد تعريفاتها هي "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا"[17]، وهكذا تصبح اللافتات مجالا مناسبا يمارس فيه الشاعر لعبة المفارقة بكل أبعادها.

خامسا/ جماليات بناء المفارقة في شعر" أحمد مطر":

1 – المعنى:

تقدم المفارقة معنيين، معنى سطحي ظاهر، وترجئ معنى خفيا هو المغزى من ورائها.

يقول أحمد مطر في قصيدة " **تفاهم**"

علاقتي بحاكمي

ليس لها نظير

تبدأ ثم تنتهي... براحة الضمير

متفقان دائما

لكننا لو وقع الخلاف فيما بيننا

نحسمه في جدل قصير

أنا أقول كلمة

وهو يقول كلمة

وإنه من بعد أن يقولها...

يسير

وإنني من بعد أن أقولها

أسير"[(18)].

تحيل هذه المقطوعة الشعرية على مدلولين يوحي المدلول الأول بأن العلاقة بين الشاعر والحاكم تقوم على التفاهم المتبادل، وهنا يمارس أسلوب المفارقة بعده الدلالي البسيط، حيث يحاول النص تأكيد هذا البعد والإلحاح على قبوله "وهو من وراء ذلك يسعى للوصول إلى أقصى درجات القبول لما يبدو أنه سيقوله"[19] وقد وظف الشاعر كل طاقات النص لخدمة المعنى الأول

بداية من العنوان "تفاهم" الذي يحمل معنى التراضي والتوافق بين الطرفين، ثم يعزز ذلك بالمبالغة في تأكيد علاقة التفاهم هذه كلما تقدمنا في قراءة النص، لكن عندما يتدخل عنصر التضاد القائم بين النص وسياقه الخارجي يظهر مدلول ثاني، وهو مغزى صاحب المفارقة، "إذن أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي هو السياق، ونعني بالسياق هنا السياق اللغوي وسياق المقام أو الموقف التبليغي، والسياق التاريخي أو السياق الخارج عن النص"[20]، وهنا تنكشف لعبة المفارقة ويكتسب النص إمكانية قراءة جديدة، بل قراءة معارضة تماما للقراءة الأولى.

فالقارئ المحيط بسياق النص الخارجي يعرف جيدا أن كل الظروف السياسية، والاجتماعية وحتى الإيديولوجية المحيطة بالنص تقلب الدلالة، وتجعل من النص مكانا للتوتر ينبغي التعامل معه بحذر، فتصبح كل كلمة فيه مصدر شكّ دلالي، ففي قوله مثلا:

وإنه من بعد أن يقولها...

يسير

وإنني من بعد أن أقولها...

فكلمتي "يسير وأسير" تنفتحان على العديد من الدلالات، بمجرد إدراك جانب المفارقة في النص، فإذا أخذنا " كلمة يسير " في سياقها الجديد، يمكن أن تقرأ على أن الحاكم يقول كلمته أو يصدر قراره ثم ينصرف غير آبه بما سيحدث، بينما الشاعر وهو يمثل المواطن الضعيف المقهور، فان التعبير عن رأيه يكلفه الكثير، " فأسير" هنا تقبل القراءة على عدة أوجه، فقد تدل على السير إلى السجن أو مكان العقوبة، وقد تقرأ " أسير" بمعنى رهينة (من الأسر)... ويبقى النص قابلا لتعددية القراءة واختلافها.

والملاحظ أن كل من المستويين الدلالين (الأول والثاني) مهم في فهم المفارقة" فالعقبات التي تهدد المعنى، عندما ترى معزولة في القراءة الأولى،هي أيضا الموجه إلى التدلال والوسيلة إلى الدلالة في النسق الأعلى، حيث يدركها القارئ جزاءا من شبكة معقدة "[21]، فالمستوى الثاني لا يكتسي أهمية ما لم يساهم المستوى الأول في تعتيم الدلالة عن طريق محاولة توصيل رسالة أولية ساذجة يعمل القارئ على كسرها بشتى الطرق.

2– علاقة التضاد:

تقوم علاقة التضاد بين المستويين الدلاليين (الأول والثاني)، فيكون أسلوب المفارقة " نتيجة لقوة التوتر بين المعنى السطحي والمعنى المتضاد معه"[22]، وتتجلى علاقة التضاد على عدة أوجه:

أ– **التضاد بين الألفاظ :**

قد تقوم علاقة التضاد بين لفظين وأكثر وهو ما يقابل الطباق في البلاغة العربية، وتتجلى هذه الظاهرة في الكثير من عناوين اللافتات، مثل" **نكتة باكية** " " **عاش يسقط**"، و"**مجاعة الشبعان** "... وغيرها، فكل عنوان من هذه العناوين يشكل ثنائية ضدية، تبحث عن تسويغ لها خارج هذه الصياغة اللغوية المستفزة، وذلك ما نعثر عليه بعد قراءة نص كل عنوان من هذه العناوين، حيث يعمل النص على تخفيف حدة المفارقة التي يمارسها العنوان عن طريق تبريرها بشكل من الأشكال، ونأخذ قصيدة " عاش... يسقط" على سبيل المثال:

....

وأنا اللهيب.. وقادتي المطر.

فمتى سأستعر ؟!

....

عاش اللهيب

... ويسقط المطر ! [(23)]

نجد أن هذه الأسطر الشعرية في سياقها النّصي، لعبت دور العلامة " marque " المحيلة إلى المعنى الحقيقي، والتأويل المنطقي للعنوان، وبالتالي تعمل على إخماد حالة الاستفزاز التي يحسها القارئ أثناء مواجهته للعنوان دون أن نغفل دور السياق الخارجي في دعم عملية التأويل، فالقارئ المدرك لطبيعة العلاقة بين الحاكم (قادتي) والشاعر (أنا)، يعلم مباشرة أنه يدعو إلى موت الحاكم (يسقط) وينادي بحياة الشعب (عاش).من هنا نستنتج أن العناصر النصية وغير النصية هي التي سمحت بتبرير علاقة التضاد، وبالتالي تبرير المفارقة، حيث يتعاطى النص مع عنوانه علاقة تعضيدية في إطار المصاحبة النصية "**la paratessctualité**"، هذا من جهة ومن

جهة أخرى استطاع السياق الخارجي أن يعزز هذه العلاقة ويدعمها لصالح المعنى الحقيقي، رغم الدلالة الجديدة التي منحها النص لكل من المطر واللهيب، حيث تخلى المطر عن حمولته الدلالية المعتادة كمصدر للعطاء ليتحول في إطار المفارقة إلى آداه قمعية، في حين يتخذ اللهيب دلالة ايجابية تحيل على الكفاح وحرارة المقاومة.

ب – التضاد مع السياق :

مما لاشك فيه أن السياق بشتى أنوعه، يلعب دورا هاما في عملية تحليل الخطاب بصفة عامة ونرصد دوره في بناء أسلوب المفارقة وفي الكشف عنها في آن واحد، وذلك من خلال علاقة التضاد التي يقيمها مع النص.

ب.1– التضاد مع السياق النصي :

تتجلى هذه الظاهرة في الكثير من نصوص أحمد مطر، ونأخذ على سبيل التمثيل نص" مسألة مبدأ"

قال لزوجته :اسكتي

وقال لابنه : انكت

صوتكما يجعلني مشوش التفكير

لا تنبسا بكلمة

أريد أن اكتب عن

حرية التعبير ! (24)

يمارس النص في هذه الحالة علاقة تضاد مع سياقه، مما يفضي بالسياق النصي إلى أن يلعب دور القرينة المحيلة إلى الدلالة، وذلك انطلاقا من تضافر مجموعة الجمل والإشارات المكوّنة له، فالأسطر الخمس الأولى تمثل حالة استقرار المعنى لدى القارئ، لكن بمجرد ظهور السطرين الأخيرين مدعومين بعلامة التعجب

أريد أن أكتب عن

حرية التعبير!

تصبح بنية النص مربكة، ليجد القارئ نفسه حيالها مجبرا على إعادة صوغ المواقف والأفكار بنظام تشفيري جديد، بل ومناقض لما كان عليه في بداية النص.

ففي المقطع الأول من القصيدة الذي يقول فيه :

قال لزوجته: اسكتي

و قال لابنه : انكتم

صوتكما يجعلني مشوش التفكير

لا تنبسا بكلمة

نجد أن سياق النص هنا يميل إلى حصر الدلالة في المعنى المباشر، الذي يتمركز حول "الأمر بالصمت"، بل إننا نلاحظ تصاعد نبرة هذا الأمر تدريجيا حين ينتقل الفعل مثلا من اسكتي إلى انكتم ثم إلى لا تنبس، وكل ذلك يعمل على تأكيد هذا المعنى السطحي، لكن ما يجعل ظاهرة المفارقة تبرز، هو تدخل المقطع الأخير مدعوما بعلامة التعجب، وهو المقطع الشاذ سياقيا، والموسوم أسلوبيا، في الوقت ذاته، وهو الذي يمنح المفارقة قوة الدفع والبروز.

إذن فعلاقة تضاد النص مع سياقه هي التي عملت على سك "Codé " المفارقة، وهي التي عملت على فكها"décodé " بعد التأويل، وبفضلها استطاع الشاعر أن يؤكد ظاهرة غياب حرية التعبير في المجتمع العربي بطريقة أكثر تأثيرا في المتلقي.

ب. 2- التضاد مع السياق الخارجي:

إلى جانب الدور الذي يلعبه السياق النصي في إبراز ظاهرة المفارقة، يمكن أن يقوم السياق الخارجي بواسطة علاقة التضاد التي يقيمها مع النص بإنتاج أسلوب المفارقة كذلك، وسنكشف ذلك في قراءة تأويلية "Lecture herméneutique " لهذا النص.

" الله أعلم"

أيها الناس اتقوا نار جهنم

لا تسيؤا الظن بالوالي

فسوء الظن في الشرع محرم

أيها الناس أنا في كل أحوالي

سعيد ومنعم

ليس لي في الدرب سفاح

ولا في البيت مأتم

ودمي غير مباح وفمي غير مكمم

فإذا لم أتكلم

لا تشيعوا أن للوالي يدا في حبس صوتي

بل أنا يا ناس... أبكم![25].

تنتج المفارقة هنا عن تضاد النص مع سياقه الخارجي، ولقراءة هذا النص قراءة تأويلية، ينبغي الإحاطة بهذا السياق بما يشمله من عصر النص وظروف إنتاجه، وحتى عصر قراءته وإيديولوجية الكاتب.

و النص هنا "يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى، عندما تصبح الايدولوجيا التي يحملها صريحة في قولها، رغم أن وجودها في النص مضمر، ومخفي في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح، لا حصر لها [26]"، وأحمد مطر شاعر معروف بتوجهه المعادي للسياسات العربية، كل هذا يجعلنا نقف موقف المتسائل عن هذه الروح المسالمة التي تبديها القصيدة مما يدفعنا إلى البحث عن مفتاح هذه الصورة المغلقة، فهذا الشذوذ الصارخ – الذي يحدثه تعارض النص مع سياقه الخارجي – يحدث الفعل المعتاد، أي الهروب من اللّغز النصي إلى ملجأ آمن في تسويغات تعريضية، أو في تفسيرات خارجية غير لفظية "[27]، ونحن في هذه الحالة لجأنا إلى تفسيرات خارج النص، استطعنا من خلالها أن نكشف المفارقة، كما مكنتنا من إدراك طبيعة النص التعريضية الساخرة، التي تخفي تذمر الشاعر وسخطه جراء الوضع المزري الذي يعيشه الوطن العربي، بسبب سياسة القمع التي تمارسها السلطات ضد الشعب.

سادسا/ شخصيات المفارقة:

تتقاسم أسلوب المفارقة في شعر أحمد مطر ثلاث أطراف رئيسية تلعب دورا هاما في تحريك النص لإنتاج صورة المفارقة النهائية، وهي: صاحب المفارقة، ضحية المفارقة وقارئ المفارقة. فالتفاعل بين هذه الأطراف الثلاث هو ما يحقق أسلوب المفارقة، وسنلمس ذلك من خلال أحد

نصوصه، التي تجسد تفاعل هذه الشخصيات، وتحدد دور كل منها في دفع وإبراز المفارقة وتحقيق ديناميتها.

" عائد من المنتجع"

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلا... كخط ماجلان

فالرأس في إنجلترا

و البطن في تنزانيا

و الذيل في اليابان

خيرا أبا أتان ؟!

لا شيء بالمرة.. يبدو أنني نعثان.

– هل كان للنعاس أن يهدم الإنسان

أو يعقد اللسان؟!

قل عذبوك..

مطلقا!!

كل الذي يقال عن قثوتهم بهتان

– بشرك الرحمان

لكننا في قلق

قد دخل الحصان منذ أشهر

و لم يزل هناك حتى الآن !

ماذا سيجري أو جرى

له هناك يا ترى

– لم يجرى ثيء أبدا.

كونوا على اطمئنان.

أولا : يثتقبل الداخل بالأحضان.

و ثانيا : يثأل عن تهمته بمنتهى الحنان.

و ثالثا أنا هو الحنان !.(28)

يعتبر أحمد مطر "صانع المفارقة" الأول في هذا النص، وذلك من خلال ما يبثه من إشارات تحيل على المعنى الحقيقي ذلك أن " صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال،لا بد أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحا ليتمكن من العثور على المعنى " [29]، وجملة هذه الإشارات والتلميحات التي تمثل مفاتيح النص، هي تعبير عن مقصديه المؤلف بوجه أو بآخر، هذه الأخيرة التي تمثل سندا تأويليا يرتكز عليه محلل النص، " فعندما يكون القصد مشفرا في النص، فإنه يكون له أهمية تأويلية خاصة فهو يوجه القارئ نحو تحويلات معينة، ويزوده بمفتاح لاستشفار النص"[30]، وفي المفارقة تحديدا يصبح القصد عنصرا لا غنى عنه في استنباط الدلالة،"حيث يرى واين بوث أن تكون كلمة أو مشهد أو عمل بأكمله معتمدا على المفارقة، هذا لا يتوقف على موهبة القارئ، بل على المقاصد التي تكون الفعل الإبداعي، أما أن يعتد بها كمفارقة أولا فهذا يتوقف على متابعة القارئ للدلائل التي تشير فعلا إلى هذه المقاصد"[31].

إذن فتلك الإشارات والتلميحات التي يقصدها صاحب المفارقة هي التي تدفع القارئ إلى استكمال طريقه لاستنباط المعنى الحقيقي، ومن بين هذه الإشارات قول الشاعر:

كان يسير مائلا كخط ماجلان.

هل كان للنعاس أن يهدم الإنسان ؟!

أو يعقد اللسان ؟

فهذه التساؤلات التي لا تجد لها إجابات منطقية تحول لصالح المفارقة لتشي بالمعنى الحقيقي، إضافة إلى تلك الصورة الكاريكاتورية الساخرة التي رسمها الشاعر للحصان، ثم تشويهه لبعض العبارات المنقولة على لسان هذا الأخير، فكل هذه العناصر متضافرة يمكنها أن تحدث توترا في بنية النص، واستفزازا للقارئ.

وفي الوقت نفسه فإن صاحب المفارقة يسخر كل طاقات النص لتظليل الدلالة-كما أشرنا سابقا- وخاصة عندما يعزز ذلك بموقف الضحية التي تبدو في غاية الاطمئنان والسذاجة إلى درجة تجعلنا نتعاطف معها، وذلك بهدف تصعيد المفارقة إلى درجة قد يصبح فيها القارئ

ضحية ثانية إلى جانب الضحية الأولى التي يسخرها صاحب النص متعمدا، وهي ممثلة هنا "بالحصان" الذي يبدو في غاية القناعة بما يقوله، ثم إن صاحب المفارقة في هذا النص يحاول أن يبدو هو الآخر في صورة الشخصية الساذجة ويتجلى ذلك من خلال مسايرته للضحية في جميع سلوكاتها، بل والاقتناع بالإجابات التي تقدمها الضحية كل الاقتناع، فعندما يقول مثلا:

كل الذي يقال عن قثوتهم

بهتان

يرد عليه: **بشّرك الرحمان**

وبالتالي يصبح صاحب المفارقة شريكا للضحية فيما تذهب إليه، والملاحظ أن ضحية المفارقة في هذا النص هي الشخصية الرئيسية التي تحرك المعنى، انطلاقا من نوع الضحية ذاتها، فشخصية الحمار بما تحيل عليه من معني الغباء والبلادة، يمكنها أن تبرر سذاجة الحوار الذي جرى بينها وبين صاحب المفارقة من جهة، وفي هذا خدمة للدلالة الأولى، ثم إنها من ناحية أخرى تثير شكوك القارئ في حقيقة ما تقول، مما يوحي بوجود دلالة أخرى خفية في النص، فيدرك أن لهذه القصيدة نسخة أخرى ضائعة ينبغي البحث عنها، وهنا ينطلق في مهمته التأويلية لاستنباط أسلوب المفارقة، فيضع كل شخصية من شخصيات المفارقة في مكانها الحقيقي، ثم يحاول إيصال الخيط المقطوع بين النص ومعناه الحقيقي، لينتج له بنية جديدة مقبولة إلى حد ما.

سابعا/ العنصر الكوميدي:

تقوم معظم مفارقات أحمد مطر على إثارة الضحك، وذلك بفعل جملة من العناصر المنتجة له، وأهمها:

1- بنية التضاد:

تلعب بنية التضاد دورا رئيسا في إنتاج العنصر الكوميدي، كما يبدو ذلك في قصيدة "**خطاب تاريخي**" التي يقول فيها:

رأيت جرذا

يخطب اليوم عن النظافة

وينذر الأوساخ بالعقاب

وحوله

...يصفق الذباب[32]

فالقصيدة تشكل مشهدا متناقضا، بين مظهر الجرذ وجمهور الذباب وما يحملانه من معاني القذارة، وبين دعوتهم للاحتفاء بالنظافة، بل وتوجيه إنذار بالعقاب للأوساخ " فالضحك (هنا) متولد من خلال بنية التضاد أو كما يقول ايف ديلاج: من خلال عدم الانسجام بين العلة والنتيجة في الشيء المضحك"[33]وهنا لا تلعب المحاكاة دورها الطبيعي في تمثيل الواقع وإنما تشكل معه علاقة تناقض : لتشتغل مجرد خلفية تدرك على أساسها اللامباشرة الدلالية"[34]. فالنص هنا يعمل على تهديد المحاكاة، ويعلن عن إيديولوجيته ليحيل على نفسه ويحقق مقولة الوهم المرجعي "L'illusion référentiel"، ثم إنه يستغل هذا التجاوز لصالح إنتاج أسلوب المفارقة كما هو واضح من خلال النص.

2- نبرة السخرية:

تتجلى نبرة السخرية في أشعار أحمد مطر عبر الكثير من الصور والأساليب من أهمها:

أ- تخفيف القول:

يعمل صاحب الفارقة على "تقديم منطوق بطريقة تخفف من اللفظ على حساب المعنى، إذ ينبغي أن يكون المعنى على قدر اللفظ"[35]، وعندما يحس القارئ بهذا التباعد distance بين الدال والمدلول تطفو مقصدية التهكم على سطح النص، ويدرك أن التعبير الحرفي ا هو وسيلة لغاية أبعد، ويبدو ذلك مثلا

في قصيدة " **صدمة**" التي يقول فيها:

شعرت هذا اليوم بالصدمة

فعندما

رأيت جاري قادما

رفعت كفي نحوه

مسلما

مكتفيا بالصمت والبسمة

لأنني أعلم أن الصمت

في أوطاننا... حكمة

لكنه رد علي قائلا

عليكم السلام والرحمة

ورغم هذا

لم تسجل ضده تهمة

الحمد لله على النعمة

من قال ماتت عندنا

حرية الكلمة!"(36).

فالشاعر هنا يتعمد تهوين الأمر عن طريق تخفيف القول، وهو يدرك جيدا مدى ضخامته، وإنما يرمي من وراء ذلك إلى تصعيد المفارقة، إذ ليس من المعقول أن يناقض امرأ نفسه إلا إذا كان يريد حل هذا التناقض على مستوى آخر، ثم إن كشف هذا التناقض المقصود هو ما يثير الضحك لدى المتلقي، فالتحية أبسط شيء يمكن أن يقدمه إنسان لآخر، لكنها في هذا النص تبدو وجها من وجوه حرية التعبير.

ب– المبـالغة:

يمكن أن نضع أسلوب المبالغة في الجهة المقابلة لتخفيف القول، فهنا يتم تفخيم أمر بطريقة لا يستحقها على أساس من السخرية، ومن خلال اصطدام هذا التفخيم بالوضع الحقيقي تنفجر المفارقة الساخرة التي تنتج العنصر الكوميدي.

يقول أحمد مطر في قصيدة " **تهمة**"

ولد الطفل سليما

ومعافى

طلبوا منه اعترافا!"(37)

فالشاعر في هذه القصيدة يغالي في وصف حالة الظلم والتعسف التي يعيشها المواطن العربي في ظل الحكم الفاسد، فاستحضر لذلك مشهدا لا يمكن أن تتقبله إلا قراءة سطحية

ساذجة، لكن " حيثما يزدد توقع القارئ لأن تلتزم الكلمات بالواقع غير اللفظي التزاما شديدا، تصير الأشياء بمثابة دلائل ويعلن النص سيطرة التدلال[38]، فدلالة السخرية هنا مرهونة بكفاءة القارئ على اجتياز مراوغة النص، ليجعل من هذه المبالغة ذاتها موجها للدلالة ومولدا للضحك، فالمتابعات والاضطهادات لم ينج منها حتى من لا يدرك شيئا عن هذا العالم.

ج- التصوير الكاريكاتوري:

يعتمد أحمد مطر التصوير الكاريكاتوري في الكثير من نصوصه كآلية مساعدة على تشكيل المفارقة، وذلك بفضل الصورة الساحرة التي تنتجها خصوصية تقنيات هذا النوع من الرسم الذي "يعتمد السخرية والإضحاك والنقد ويشترط الوضوح والجاذبية ويستخدم الإدهاش والمفارقة"[39]، مما ينتج صورة شعرية تقوم على تجميع المختلف وتشتيت المؤتلف بطريقة مضحكة، كما في قصيدة " **تصدير واستيراد**" **مثلا:**

حلب البقال ضرع البقرة

ملأ السطل... وأعطاها الثمن

قبلت ما في يديها شاكرة

لم تكن قد أكلت منذ زمن

قصدت دكانه

مدت يديها بالذي كان لديها

واشترت كوب لبن![(40)].

فهذه الصورة تقوم على تجسيد منظر البقرة وهي تقوم بعملية البيع والشراء، وتقبض الثمن وتقبل النقود، وكلها مشاهد تصب في حقل الرسم الكاريكاتوري لما تحيل عليه من انتقاد لسياسة التصدير والاستيراد القائمة على الانتهازية والاستنزاف، حيث تبدوا البقرة وهي ضحية المفارقة في غاية الاطمئنان والقناعة بما تفعله بينما تنفجر نبرة السخرية في الجهة المقابلة نتيجة لهذا المشهد المشحون بالأبعاد المتناقضة والتي تشكل المفارقة في النص، أما في قصيدة عائد من المنتجع فقد اعتمد أحمد مطر تقنية أخرى من تقنيات الرسم الكاريكاتوري، وهي تقنية الوصف الذي يركز على الخطوط وتضخيم أو تصغير الكتل كما يبدو ذلك في قوله:

كان يسير مائلا– كخط ماجلان

فالرأس في انجلترا

والبطن في تنزانيا

والذيل في اليابان.

فالمفارقة في هذا المشهد ناتجة عن "أوصاف التوتر التي تؤسس بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة... التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين والتمادي في تحسيس القارئ بقدرة المؤلف على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها"[41].

فهذا النوع من الوصف يمكنه أن يكتسي حرية أكبر وحركية تلقائية، في رسم مشاهده، حيث يغدو شبكة لتصيد العجائبي الصادم يمثل من خلالها وحدة مفككة على المستوى الظاهري لكنها تضمن تماسكها الدلالي لدى المتلقي، ويقترب النص الشعري هنا من الرسم حيث يمكن لأي رسام أن يجسد هذه اللوحة بالأشكال والألوان، ويقدم من خلالها الدلالة نفسها التي يقدمها النص الشعري.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن العنصر الكوميدي في أشعار أحمد مطر كثيرا ما يمتزج بعنصر الألم حيث "يثور الضحك لكنه يتلاشى على الشفاه"[42] كما يتجلى ذلك في قوله من قصيدة " **الرجل المناسب**":

باسم والينا المبجل

قرروا شنق الذي اغتال أخي

لكنه كان قصيرا

فمضى الجلاد يسأل

رأسه لا يصل الحبل

فماذا سوف أفعل

بعد تفكير عميق

أمر الوالي بشنقي بدلا منه

لأني كنت أطول[43].

ففي هذا المشهد نلمس مسحة كوميدية تتجلى من خلال موقف الوالي في استبدال شخص المتهم، لا لشيء إلا لأن قامته القصيرة لا تسمح له بالوصول إلى حبل المشنقة، وبكل بساطة تحول العقوبة إلى الشاعر لطول قامته، ثم إن هذا الموقف سرعان ما يحرك فينا عاطفة الألم لما يوحي به من لا مبالاة الحكام واستهتارهم الذي يصل حد التلاعب بأرواح البشر، فالعنصر الكوميدي في المفارقة لا يستخدم لغرض التسلية وإنما يراد به زعزعة النفوس وإيقاظ الضمائر من طريق أيسر.

الخاتمة:

من خلال ما تقدم يمكننا أن نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يأتي:

1. تعددت المفارقة وتنوعت أنماطها، الأمر الذي يعود إلى اختلاف مرجعياتها، فمنها ما يكون منشؤه اللغة وأساليب انتقائها وضمها، ومنها ما يرجع إلى الطريقة الدرامية في بناء النص.
2. إن تناسب الشكل البلاغي مع الدلالة العامة للنص يقلّل من طبيعته الأيقونية التي ترى بأنه عالم لا يحيل إلا على نفسه، ليبد والشكل البلاغي هنا علامة دالة توظف لمقصدية أخرى خارج ذاتها، فظاهرة المفارقة القائمة على بنية التضاد واللااستقرار الدّلالي تعكس تناقضات الواقع واضطرابه، كما أن الصورة الشّعرية المتحركة تصبح أكثر إقناعا وأشد تأثيرا عندما تجعل القارئ جزءا منها، يجمع أطرافها ويشارك في الفعل التّصويري القائم على المدركات الحسية .
3. تمثل المفارقة في شعر أحمد مطر ظاهرة بلاغية مستقلة، وسمة أسلوبية عامة نلمسها عبر كامل خطابه الشّعري، بشكل يجعلها أثرا إيديولوجيا في نصوص الشاعر، يعكس من خلاله شعوره بعبثية الواقع الذي يعيشه من جهة، ويحيل من جهة أخرى على كون البلاغة ليست جمالية للغة فحسب وإنما هي فلسفة للتفكير أيضا.
4. لم يكن لمفارقة الموقف الفلسفي أثر يذكر في شعر أحمد مطر، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كون شعره مباشرا وتقريريا، إذ ابتعد عن تقديم أفكاره ورؤاه بأسلوب فلسفي.

5. تكتسب بلاغة الخطاب الشّعري عند أحمد مطر طبيعة ثرية ومنفتحة انطلاقا من تجسيدها لأهم توجّهات الخطاب البلاغي الحديث الجمالية والتأثيرية، فيجد فيها القارئ كل الحوافز التي تؤهله لتقديم تحليل بلاغي متكامل .

هوامش:

[1] - دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995 ص 19.

[2] - المرجع نفسه. ص 78

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة فرق، دار صادر، بيروت، مج 10، ط1، 1990، ص

[4] - دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 140.

[5] - إنعام فوال عكاوي،المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 1992، ص445

[6] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، مج7، ع4، ج3،الهيئة المصرية العمة للكتاب، 1987، ص137.

[7] - محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1999، ص 329.

[8] - دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 114.

[9] - سعيد شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص32.

[10] - دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها ص 140.

[11] - م ن. ص ن.

[12] - سعيد شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص7.

[13] - م ن، ص ن

[14] - سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، مج2، ع2، 1982، ص 123.

[15] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص 132.

[16] - ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ،2002، ص262

[17] - خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 1999، ص18.

[18] - أحمد مطر،ديوان لافتات،، ط1، 2000،مطبعة لندن،ص284

[19] - دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 79.

[20] – سعيد شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص39.

[21] – مايكل ريفاتير،دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم،منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1997،1، ص13

[22]– سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، ص 144.

[23]– الديوان، ص36

[24] – الديوان، ص367.

[25] – الديوان، ص23

[26] – عمار بلحسن، الأدب والايدولوجيا، تاسنفت للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1991، ص54.

[27] – مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص141

[28] – الديوان، ص302

[29] – ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص262.

[30] – مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، مقدمة المترجم.

[31] – صلاح فضل، أساليب السرد، دار المدى للنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 35.

[32] – الديوان، ص11

[33] – مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، مقدمة المترجم.

[34] – مايكل ريقاتير، الأدب والواقع (الوهم المرجعي)، تر. عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تنسيفت للنشر، ط1، 1992، ص45

[35] – سعيد شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص241.

[36] – الديوان،ص63

[37] – الديوان، ص 233

[38] – مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص 13.

[39] – عز الدين المناصرة، لغات الفنون التشكيلية، مجدلاو يللنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص89.

[40] – الديوان، ص 362.

[41] – شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول،مج12، ع1،ج1993،2، ص80.

[42] – دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص50.

[43] – الديوان،ص122.

المناهج التعليمية بين "صِدام الحضارات" و"العولمة وتحالف الحضارات".

Teaching methods between " clash of civilizations ", " globalization and alliance of civilizations

أ. نور الدين منوني
قسم اللغة والأدب العربي–معهد اللغة والأدب العربي
المركز الجامعي "علي كافي" تندوف –الجزائر–
:manouninourredine@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/12/28	تاريخ القبول: 2019/06/13	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

يتعرّض المقال إلى مناهج التدريس من منظوري تصادم الحضارات للكاتب "هنتنقتن" وتحالف الحضارات والعولمة للمجتمع الدولي. يراهن "هنتهقتن" على مواجهة سببها تناقض بين حضارتين، عربية إسلامية وغربية مسيحية، ويراهن المجتمع الدولي على تعايش سلمي واحترام متبادل لخصوصيات كلّ ثقافة، بوضع معالم تحدّد زوايا تدخّل العولمة دون إخضاع الآداب لنمط موحّد غربي يُقصي آداب وثقافات بلدان العالم الثالث إلى الأبد. فبعد تحديد مفهوم العولمة وأثرها في التربية والتعليم ورؤيتها للأدب من زاوية التأثير على الهوية، ودعوة بعض أدبائنا إلى الانسلاخ الثقافي، أشرنا إلى تحديد إجراءات توافقية تخصّ إعداد البرامج التربوية والتعليمية بالحفاظ على الخصوصيات في ظلّ التحدّيات المعاصرة وتجديد مناهج التعليم، وأثر المدارس الأدبية الحديثة والأدب المقارن والثقافة الوطنية، من أجل تجسيد أخلاق عالمية موحّدة، بالرجوع إلى تاريخها عند مختلف الشعوب، للوقوف على الثابت والمتغيّر، مع مراعاة محدّدات عناصر المناهج التعليمية المعاصرة كإستراتيجية التعليم والوسائل التعليمية الحديثة. لنصل إلى إمكانية خوض غمار العولمة، مع الحفاظ على هويّتنا.

الكلمات المفتاحية: مناهج، أدب، صدام، حضارات، عولمة.

Summary :
The article discusses teaching methods in the vision of "Hantengthen" "The Shock of Civilizations" and "Globalization and Alliance of Civilizations". Hantengthen bets on confrontation, given the contradiction between the Arab-Muslim culture and the other Western Christian. While the international community is betting on peaceful coexistence and mutual respect by setting principles of globalization in the absence of a Western model of unique literature that would discard the cultures of third world countries. It was necessary to define the concept of Globalization, its impact on education, literature. As obstacles, we have the denial of our culture by

some of our writers. There is the impact of modern literary schools, comparative literature and national culture, in order to determine consensual measures for the elaboration of educational programs in the light of current challenges and to embody a universal ethic in accordance with the history of different peoples to distinguish the coherent from the evolutionary. The educational strategy and modern teaching methods must be taken into consideration in order to minimize the risks of approaching Globalization and the preservation of our identity.

Keywords : curriculum, literature, clash, civilizations, globalization.



تمهيد:

إنّ متابعة التطور لا تعني خروج المناهج عن الدين، والعادات والتقاليد الحميدة، والأبعاد الوطنية أو ضرب بالقديم عرض الحائط، وإنّما نستند إلى القديم ونبني عليه في فهم الواقع الحالي ومواكبته لمستجدات العصر. ويُحسب هذا من تقارب الحضارات ومواكبة المسيرة السريعة لتطوير المناهج التعليمية، إلاّ أنّ هذا التقارب يعاني من عدّة عراقيل، أبرزها المخاوف المتبادلة بين الحضارات. وهذا انشغال عامّ، يسود دول المعمورة، ونظراً لذلك، فإنّ المجتمع الدولي، ممثّلاً في منظمّة الأمم المتّحدة، قد تفطّن لهذا الأمر، وقرّر التكفّل به منذ زمان، وجاءت سنة 2006م، حيث تضمّنت إحدى الوثائق الدولية للأمم المتّحدة القول: «فإنّنا ندرك بأنّ الخوف والشكّ والجهل المتبادل بين الثقافات قد انتشر كثيراً إلى ما بعد مستوى القيادة السياسية، حتى أن التصور بوجود اختلافات أساسية متنافرة بين الثقافات والديانات بات يظهر بانتظام كتفسير لمجموعة من النزاعات السياسية والثقافية ويجب تناول هذه الظاهرة المزعجة بشكل عملي».[1]

أوّلاً: مفهوم العولمة

تسارعت الأبحاث في ميدان العلوم والتكنولوجيا بشكل رهيب في الولايات المتّحدة الأمريكية وحليفاتها من الدول الغربية، خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي ومطلع القرن الحالي إلى غاية هذا اليوم، وطالت كلّ الميادين الحيوية وبخاصّة ميدان المعلوماتية ووسائل ونظم الإعلام والاتصال، واتّخذت الولايات المتّحدة، وهي أقوى هذه الدول، من هذا التقدّم وسيلة لإحكام سيطرتها على العالم، فكان لها ذلك، وهي اليوم من يقود العالم، وهي تحتكر تجارة السلاح وتتحكم ببقع التوتر في أنحاء العالم، وهي المفجّر لهذه التوتّرات، وتسيطر على ثروات

النفط والقمح، كدعائم أساسية للتطور والتنمية ووسيلة من وسائل إخضاع الشعوب. كما أنّ أمريكة محتكرة للشرعية الدولية وتضع يدها على مجلس الأمن الدولي لتمرير مصالحها ومصالح الدول المهيمنة، وهي التي تسيطر على الإعلام العالمي ممّا يتيح لها صناعة الرأي العام الداخلي والعالمي وتوجيه عقول شعوب العالم.

في حينِ غفل أغلب أفراد المجتمعات العربية الإسلامية عن المخطّطات العالمية لاحتواء الشعوب، وإرغامهم على الخضوع لبرامج محدّدة تعيد بناء فكرهم وتصنع سلوكهم بكيفية تخدم مصلحة الآخر وعلى حساب المصلحة الداخلية، يعكف الواعون من بني الأمّة على مسايرة هذه المخطّطات بالدراسة والفحص والانتقاء، وبتكييف لهذه البرامج، أو بالأحرى المناهج، بما يناسب مصالحها المتوافقة مع العصر.

تدخل هذه المخطّطات التي تُعْقَدُ لها المؤتمرات وتُؤلّف لها الكتب، في إطار "العولمة" التي لا بدّ من رسم تصوّر لها من خلال هذا البحث، ولو بصفة مقتضبة، نظراً لكثرة المواضيع والعناوين التي تنضوي تحت هذا المسمّى "العولمة"، على أنّ أهمّ عنوان يسعى إليه البحث، هو العولمة *وانعكاساتها على المناهج الأدبية التعليمية*. ويأتي ذكر العولمة في هذا المجال، نظراً لتأثيراتها على التربية ونُظُمِها، ذات الأهمّية القصوى في حياة الأفراد والمجتمعات، ممّا جعلها هدفاً من الأهداف الكبرى للعولمة، فأصبحت العولمة، في هذا المضمار، ترفع تحدّيات عدّة موضوعها الفرد والمجتمع، منها بناء الإنسان وتوجيه توظيف طاقاته، وبناء الاعتماد على الذات، وتكامل وتوحيد المجتمع وترقية الحوار الفاعل مع الآخر. فكل ما يصيب التربية من متغيرات إذن، لا بدّ أن يطال مناهج التعليم التي تؤدّي الدور الرئيس في مواجهة تحديات العولمة.

مع مطلع تسعينات القرن الماضي ظهرت إلى الوجود هذه المفاهيم والمصطلحات الجديدة، وانتشرت لتكتسح كلّ أرجاء الأرض وفي كلّ المجالات، ومن أهمّ هذه المفاهيم مفهوم العولمة، والنظام العالمي الجديد، واندثار الثنائية القطبية، والعالم الذي أصبح قرية، أو سطح مكتب، وصراع الحضارات، وتحالف الحضارات، وما لا يزال ينتظر العالم من مفاهيم بين الحين والآخر... وقد يعود السبب في ذلك إلى الثورة العلمية والتكنولوجية والصناعية المعاصرة، التي مهّدت لها ثورات سبقتها منذ القرن السابع عشر، كان من أهمّ نتائجها المفاهيم الحديثة والمناهج التي غيّرت أنماط السلوك عند الأفراد والمجتمعات على حدّ سواء: «كما ساهمت في بروز المفاهيم

والقناعات والمناهج والأفكار الحياتية والسلوكية الحديثة التي أخذت تنتشر انطلاقاً من أوروبا إلى سائر أرجاء المعمورة».[2]

1- العولمة من المنظور التعليمي التربوي

لم تسلم ميادين التعليم والتربية من عين إعصار العولمة حيث أنّها، في نظر العولمة، عامل من العوامل التي يمكن من خلالها تحقيق بعض الأهداف ذات الصلة بتطوير السوق والاقتصاد، فلا بدّ من إعادة النظر في المناهج المتّبعة في تنظيم التربية والتعليم بكلّ الأقطار، وقد تكون الدوافع غير اقتصادية ولا علاقة لها بالسوق، إلاّ أنّ ما جاء في بعض التحاليل يقول عكس ذلك: «تُفرَض على كلّ اقتصاد يصنع فرصاً وظيفية حيث أصبح الدخول إلى السوق العالمي مرهوناً بنظم التربية والتعليم، في التعليم العام والجامعة التي تقع في قلب أي تطوير اقتصادي منشود».[3] وبهذا يصبح للعولمة اليد الطولى على المناهج التربوية والتعليمية، والمواد المدرجة في التعليم، وليكن الأدب المادّة المفضّلة في هذه العملية نظراً لعلاقته بالهوية والتراث والثقافة وهي ميادين التأثير على صناعة الأيديولوجية والفكر، ومن هنا تؤتى الأمم.

لا بدّ من استكشاف للعلاقات بين الأدب والثقافة والعولمة، والتساؤل حول أشكال وآثار العولمة على المنظومة الأدبية والثقافية وطرق التعليم، وهل أصبح الأدب والثقافة وسيلتين للتغيير في يد العولمة، وما هو مستقبل المناهج الأدبية التعليمية.

2- علاقة الأدب والثقافة بالعولمة

إلى عهد ليس ببعيد، عُدّ الأدب ميداناً بعيداً عن أمر العولمة، ولقد اعتُبر الأدب، منذ أقدم العهود، شأناً داخلياً، وهو إلى بداية الألفية الحالية، في نظر الغالبية العظمى للقرّاء والكتاب، ليس معنياً بترتيبات العولمة بخلاف العديد من الميادين الأخرى كالعلوم والتكنولوجيا والاقتصاد وغيرها، كونه جزءاً من ثقافة المجتمع المتواصلة عبر تاريخيه، المميّزة له عن الآخر، والمختلفة اختلافاً جوهرياً عن ثقافات غيره من المجتمعات، ويصبح التفريط في هذه الرؤية مكلّفاً بالنسبة لسلامة وحدة المجتمع: «حاجة إنسانية وضرورة لتحقيق تماسك المجتمع واتصاله وتفاعله، عن طريق تبنّي أفراد هذا المجتمع مثاليات ومعايير وقيم وإبداعات مختلفة ومتجانسة».[4] والعولمة، إن حاولت بسط يدها إلى مسألة الأدب، فإنّها بذلك تسعى إلى إحداث تغيير في فكر الانتماء وهذا شأن يبدو بعيد المنال، لأنّه كما يقال: «الناس قد نشأوا وتمّ تدريبهم على التفكير بأن الأدب شأن قومي

ويبدو ذلك جلياً في الرواية التقليدية التي ترتبط بحسّ راسخ في الانتماء إلى هوية قومية محدّدة السمات: فهل حصل مثلاً أن سمع أحدكم برواية يمكن وصفها برواية الاتحاد الأوروبي أو الغرب الأوسط الأمريكي؟ وهذا بالضبط هو ما يميّز الرواية عن الأشكال الثقافية الأخرى، فهي تعدّ بشكل ما حاضنة للطموحات القومية إلى حدّ أن ذهب البعض إلى اعتبار أنّ العولمة الأدبية فكرة مضادة للتقاليد القومية الراسخة والمعظّمة».[5]

3- رؤية العولمة للأدب

وتتجلّى العولمة، حسب بعض الرؤى الأدبية، في تحرّكات لا تخلو من التناقضات، بسبب الخطاب المزدوج الذي يصدر عن الكثير من الناطقين المقرّبين في الدوائر المتحكّمة في مسيرة العولمة في شقّها التربوي التعليمي، من خلال مساعي جريئة، لا تعبأ بثقافات غيرها، ولا حتى بحق الوجود لأصحابها إذا كانوا ضعفاء. فلا مكان للضعيف في عالم العولمة؛ قال الشاعر:[6]

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم

4- عولمة الأدب والهوية

هنالك مقولة هندية مفادها: «أريد أن تهبّ ثقافات كلّ الأراضي بمحاذاة منزلي وبكلّ حرّية.. لكنّني أرفض أن أتحوّل بأيّ واحد منها».[7] وتستثمر هذه الحكمة الصادرة عن "غاندي" في إرشاد العقول المثقّفة، الحاملة للآداب إلى التعايش سلمياً. هذه هي القواعد السليمة التي اجتمعت عليها ألباب الحكماء، قال تعالى على لسان موسى: «قال فاذهب فإنّ لك في الحياة أن تقول لا مساس»،[8] ولا دخل لأحد في شؤون الآخر، إلاّ ضمن الحدود التي تفصل الحريات.

ثانياً: صدام الحضارات وتحالف الحضارات

إنّ الصراع بين الأمم، كما يقول الدكتور صلاح قنصوه على لسان صاحب كتاب "صدام الحضارات" في تقديمه لهذا الكتاب: «فالصراع في العالم الجديد لن يكون إيديولوجياً أو اقتصادياً، بل سيكون الانقسام الكبير بين البشر، والمصدر الغالب للصراع ثقافياً».[9] وإنّ التفاؤل في ظلّ هذه النوايا ليس مضموناً. وإنّ كثيراً من الأسباب التي تقف وراء هذه الرؤى المظلمة والتنافر والتناحر تدفع بالضعيف إلى تفادي صدام لا طاقة له به. وما يؤكّد ذلك، تنبؤ بعض المفكرين بأن العولمة سوف تفضي إلى النتائج المتلاحقة ذات التأثير على قطاعات حيوية لن يسلم منها حتى الأدب المحلّي كالتالي:[10]

- وضع طوق على الإنتاج القومي الاقتصادي وكنتيجة للمنافسة غير المتكافئة مما يؤدي إلى المزيد من البطالة .
- تهميش الثقافة الوطنية واللغة القومية لصالح ثقافة القطب الاقتصادي والممتلك أيضاً لوسائل الاتصال والتواصل فارضاً لغته وطريقته.
- –تقليص العلاقة الحميمة بين المثقف وبين الخبرة المباشرة بالعمل وبالحياة من حوله، وتطويق الإبداع الأدبي والفني لدى الشعوب.

إذا كانت هذه اعتقادات وهمية، فإنّ الله قد كفى المؤمنين القتال. وإن كان الأمر اعتقاداً صائباً مؤسّساً، فهل من سبيل لتفادي الصدام وتحويل الصراع الثقافي إلى تكامل بين الثقافات؟ ولنلتفت الآن إلى بعض أسباب هذا الصراع.

1- الاعتقادات الخاطئة والآراء المسبقة

إنّ الاعتقادات الخاطئة المتبادلة حول الثقافات المختلفة للأمم والآراء المسبقة، سبباً أساسياً لصدام "حتمي" للثقافات، وهذه حتمية حبيسة نظرة صاحب كتاب "صدام الحضارات" ومن الوثائق الأممية ما يفنّد ذلك. والصدام ليس قدراً ربّانياً لا يُفضي إلى تفهّمات. والآراء المفنّدة لصدام الحضارات مطروحة من قِبَل القوى المهيمنة في العالم نفسها، وهي أفكار مجرّبة، توصّلت بفضلها الدول الغربية إلى الوحدة والتكامل فيما بينها. فلا بدّ من مخرج للبشرية من هذا التمزّق، ومجابهة هذه الحتمية بحتمية معاكسة ومجابهة القدر بالقدر؛ قيل لعمر بن الخطّاب وهو يرفض دخول مدينة تفشّى فيها الطاعون: «أتهرب من قدر الله يا أمير المؤمنين؟» قال: «إنّي أهرب من قدر الله إلى قدر الله».[11]

2- الهوية بين التطرّف والوسطية

يعدّ الصراع بين الثقافات، في الأدب بوجه خاصّ، صراعاً حول الهوية والخصوصية. وما من مجتمع بشري إلاّ ويسعى إلى الحفاظ على ما يميّزه عن غيره، والأمر بيد أدباء كلّ أمّة في التأثير في الأذهان لتغيير مسار الصراع من الصدام إلى التحالف. وكلّ الآراء قابلة للنقاش إذا توفّرت النيّة يمَكّن كلّ طرف من إبداء رأيه وتبريره، وتحدث تفاهمات تفضي إلى الحيلولة دون تحوّل الخلافات الثقافية القديمة والحالية إلى صراعات عنيفة تقوم على الهوية، تؤدّي إلى انقسامات وإقصاء وإلغاء الآخر، عوضاً عن التكامل والتعايش السلمي بين الشعوب. فلا بدّ من التفكير في إزالة الآراء

المسبقة من أذهان فريقي الشقاق، كما يرى ذلك الفريق الأممي الرفيع المستوى[12]: «والهوّة القائمة بين الأقوياء والضعفاء، والأغنياء والفقراء، أو بين مجموعات سياسية وطبقات ومهن وقوميات مختلفة لها قوّة إيضاح أكثر من تلك الفئات الثقافية. والحقيقة أنّ الصور النمطية الأخيرة لا تؤدّي إلاّ إلى تعميق الآراء المستقطبة بالفعل. والأسوأ من ذلك إنّه بترويج الرأي الخاطئ عن أنّ الثقافات تتّجه نحو تصادم لا يمكن تفاديه، من شأنه أن يساعد على تحويل المنازعات القابلة للتفاوض إلى صراعات معقّدة قائمة على الهوية تستحوذ على الخيال الشعبي. لذلك من الضروري مواجهة الصور النمطية والتصوّرات الخاطئة التي تقوّي أنماط العداء وعدم الثقة بين المجتمعات».[13] ويعدّ هذا توجيهاً عالمياً رسمياً صادراً عن هيئة أممية، موثّقة تحت عنوان"تحالف الحضارات"، يُستوحى منه الضمان الغائب عن كثير من الأذهان لإعادة الثقة المفقودة بسبب الصدى المعاكس المنبعث من فكرة الحتمية و"تصادم الحضارات"، فلا بدّ لنا، في ثقافتنا العربية وأدبنا العربي، أن نجنح للسّلم الذي لا يعني الخنوع، بالانصياع للصيحات المتفائلة، لترجمة تلك الرغبات الأممية إلى واقع أدبي، نحفظ به هويتنا محلّياً ونتكامل به مع المستوى الخارجي.

تنظر العولمة إلى التعدّد الثقافي على أنّه تراث مشترك للإنسانية كلّها، يتوجّب على كلّ إنسان أن يخصّ ثقافة غيره بالاحترام، وهذا ضمان لودّ أصحابها وبعث الاحترام المتبادل الضامن للتعايش السلمي بين المجتمعات. وإنّ التمسّك بالهوية والثقافة هو بدافع الخوف من العولمة في استئصال وطمس الوجود والذوبان داخل ثقافة وحيدة وأدب وحيد يقوم مقام كلّ الآداب والثقافات، حتى إنّ الدوائر الأممية لتعترف بصعوبة التصوّر والهضم للوهلة الأولى لمرامي العولمة: «عولمة العالم ''شكل تحدياً لهوية الجماعات في كثير من أجزاء العالم بما في ذلك أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا».[14] وهنا يتدخّل الفريق الرفيع المستوى مطمئناً بالقول: «الهويات الثقافية المتنوعة تشكل جزءًا لا يتجزأ من ثراء التجربة الإنسانية، ومن ثم ينبغي احترامها وتشجيعها».[15]

3- سقطات الأدباء

نلاحظ الانسياق جرياً وراء الأدب العالمي وهجران الساحة الأدبية العربية لكثير من الأدباء، ظنّاً منهم أنّ ذلك طريق صحيح وأنسب لإحداث تغيير يخرج الأمّة من براثن "التخلّف"، وفي ذلك إشارة منهم إلى تخلّف المجتمعات العربية بسبب أدبها البالي الذي "تجاوزه الزمن". ومن دون أن نتعرّض إلى تفاصيل لظاهرة الانحراف الخطير لبعض أدبائنا العرب من أمثال "أدونيس"،

فقد سُجّل على البعض الآخر سلوك سلبي لم يبلغ حدّ التطرّف، ذلك أنّ هؤلاء تحوّلوا عن خدمة أدبهم القومي إلى الانبهار بالآداب العالمية، فأهملوا رسالتهم تُجاه أوطانهم وثقافتهم وانشغلوا بالأدب الخارجي. يُشار إلى ذلك من خلال ما لاحظه الأستاذ "واسيني لعرج" أحد أقطاب الأدب الجزائري، والمعروف بانفتاحه على الثقافات الغربية، حين أدلى بحديث لوكالة الأنباء الجزائرية، على هامش انطلاق افتتاح أشغال الملتقى الدولي حول "الحقول الأدبية واستراتيجيات الأدباء" عن عولمة الأدب أنّها «تنطوي على سلبيات منها انشغال الأدباء بالاهتمامات العالمية والغفلة عن الانشغالات المحلّية والجهوية للأدب، وأن "العولمة الأدبية" أدّت إلى بروز "نصوص ضعيفة وبنيات هشة وفي بعض الأحوال دون جهد أدبي يستجيب لمتطلبات محدّدة" مضيفاً أنّها "أفرزت أيضا بعض الظواهر مثل الهوس الأدبي المتجلي في الكتابة من أجل استمالة الآخر وترديد خطاباته بأساليب أدبية وفنية».[16]

ما أعظم العولمة بالمنطق الهندي الحكيم "للمهاتما غاندي" في مقولة له: «أريد أن تهبّ ثقافات كلّ الأراضي بمحاذاة منزلي وبكلّ حرّية..لكنّي أرفض أن أتحوّل بأيّ منها».[17] كما جاء في الحديث الشريف القول: «الحكمة ضالّة المؤمن، فحيث وجدها فهو أحقّ بها».[18] فلنعلّم أبناءنا التعايش السلمي، مع الحفاظ على الهوية وثقافة، ولندرّس الأدب الخاصّ بالأمّة وهويتها، بلغة الأمّة، دون التفريط في اللغات الأخرى ولا إفراط، ولنلقّنهم الآداب المحيطة والخارجية، ذلك ما يمكن استخلاصه من حكمة "غاندي".

ثالثاً: التربية والتعليم والتوافق المنشود

تتحدّث الوثيقة الأممية (تحالف الحضارات) عن تناول ظاهرة التوتّرات في العالم بـ"*شكل عملي*"، تلك الظاهرة التي وصفتها ذات الوثيقة بالمزعجة، حيث يأخذ هذا الشكل العملي عدّة مجالات في الحسبان، على رأسها التعليم. وينتهي العلاج بتذليل العقبات بين الثقافات، ويحظى التعليم بالأولوية في معالجة عدّة قضايا تطرحها العولمة، في التقريب بين شعوب الثقافات المختلفة، والمعوّل عليه كبير في إزالة العقبات، وهذه خطوة محسوبة في المواثيق الدولية، حيث جاء في الوثيقة نفسها القول: «ويمكن للتعليم والشباب ووسائط الإعلام وسياسات الهجرة على وجه الخصوص أن تقوم بدور في المساعدة على تقليل التوترات عبر الثقافات ومدّ الجسور بين المجتمعات. ولذلك فإنّ هدف الجزء الثاني من هذا التقرير هو تقديم نظرة عامة عن تلك المجالات وأن نطرح خطوات

يمكن العمل بها في كل منها، معترفين بالجهود المعمول بها حالياً، ومقترحين طرقاً للتوسع والتقوية والاتصال والبناء على هذه الجهود. ويؤمن أعضاء الفريق الرفيع المستوى بأنه يوجد حالياً اهتمام كبير في المجتمع الدولي بالمدّ المرتفع للنزاعات المميتة ورغبة جماهيرية واسعة للحصول على الأمن والازدهار الإنساني العام. والمطلوب هو تقوية سبل التعبير عنها وتقدمها، وذلك جهد يمكن أن تساهم فيه كل قطاعات المجتمع».[19]

لقد أخذ ألدب بعداً عالمياً في المعالجة، نظراً لعلاقته بالثقافة والهوية. ونحن في أمسّ الحاجة إلى تسليط الضوء على المناهج المتّبعة حالياً في العالم أو التي هي في طور الإعداد، والاضطلاع بأهمّ الانتقادات الموجّهة إليها، سلباً وإيجاباً، وأن نتطرّق إلى العوامل الموضوعية التي دفعت إلى لزوم تطوير المناهج عندنا، ونتحقّق من مكوّناتها ومحتوياتها، خاصّة المحتويات ذات الصلة بالثقافة وخصوصيات المجتمع، في انعكاساتها السلبية المحتملة، كالخروج بتلاميذنا عن السيرة الأصيلة للمجتمع، أو التفريط في الثوابت.

1- مفهوم التجديد في مناهج التعليم العربية

التجديد ظاهرة قديمة عند المسلمين قِدمَ الإسلام، مفهوم عريق وتقليد سار عليه رجال الفقه لأنّه من تعاليم الإسلام الأساسية، كما أشار إلى ذلك سيد الخلق قائلاً: «إنّ الله يبعث لهذه الأمّة على رأس كلّ مائة سنة من يجدّد لها دينها»،[20] وجاء في قول لأحد المختصّين: «وتجديد الفقه الإسلامي في نظري لا يتعلق بتجديد آحاد الفتاوى استنباطاً وتنزيلاً فقط، **وإنما يتعلق أولاً بتجديد مناهج التفكير والأصول الفلسفية التي يبنى عليها الفقه في واقعنا المعاصر**. فمع تجدد المعرفة الإنسانية ووصول البشرية لآفاق جديدة في فهم طبيعة الزمان والمكان والمادة والأحياء والكون، ومع تأثر المنطق الإنساني نفسه بهذه المعارف الجديدة كان حرياً أن ينعكس هذا المنطق الجديد على التفكير الفقهي، بل نرى أن هذا الانعكاس شرط لقدرة الفقه الإسلامي على مواكبة قضايا العصر ومستجداته».[21] فالفكر الإسلامي إذن لا يرفض تجديد مناهج التربية والتعليم من حيث المبدأ، ولما كانت العولمة بحاجة إلى التوفيق بين الثقافات المختلفة للشعوب في عملية بناء المناهج التعليمية، فإنّنا أمام طواعية المبدأ فيما يتعلّق بمجتمعاتنا العربية الإسلامية التي تعود إلى الإسلام في سنّ قوانينها التربوية والتعليمية، وللمعتقد السلطة الكبرى في صناعة سلوك الأفراد والمجتمعات على حدّ سواء. ولو لم يكن للمعتقد أثرٌ على السلوك لاعتقد

الإنسان ما يشاء. إلاّ أنّ الاختلاف بين معتقدات العولمة ومعتقد المجتمعات الإسلامية قد يقتضي حواراً بين العولمة والمبادئ الخاصّة بمجتمعاتنا.

2- العمل على المحتويات

على ضوء ما سبق، فإنّ المصلحون يعمدون إلى إعادة النظر في مناهج التربية والتعليم، كلّما دعت الحاجة إلى ذلك. ونضرب مثالاً بالدعوة إلى الإصلاحات في مناهج التربية التي رفعها بعض الأوروبيين، والفرنسيين خصوصاً، تحسّباً لتفادي عودة التوتّرات بين الدول الأوربية وعودة الحروب إليها. فبعد الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، قام بعض العاملين في حقل التربية من دعاة السلام، بمعية بعض التيارات المؤيّدة أو القريبة من دوائر الرابطة العالمية للتربية الجديدة (المنشأة سنة 1921)، بمحاولة بعث التفكير حول علم التربية التاريخي، وهو أحد مواد التدريس. ورأى بعض الأعضاء الناشطين بهذه الرابطة، وعلى رأسهم "Roger Cousinet" و"Adolphe Ferrière" أنّه من الضروري المشاركة في حوار يجنّد المجتمع التربوي العالمي من أجل تبنّي تاريخ مدرسي يجنح إلى التصدّي لصناعة العقول الشوفينية والعدوانية[22]، وتكييف تعليم التاريخ بشكل يناسب سنّ المتعلّم ومصلحته، من خلال نصوص تمّ نشرها في مجلّتي "L'école de la vie"[23] ومجلّة "Revue de synthèse"،[24] وكان ذلك في مطلع القرن العشرين.

أدّت هذه الدعوة إلى إحداث شرخ بين المؤرّخين ورجال التربية، ممّا استدعى تكفّل هذه المجموعة، بالإضافة إلى عدّة جمعيات ونقابات داعية إلى الفكرة نفسها، بفكّ النزاع بين رجال التربية وكتّاب التاريخ، والتشهير برتابة وعقم المنظومة التربوية وتصلّب التعليم التاريخي. وعلى الرغم من شدّة الخصومة بين الفريقين، فإنّ نشاطات التلاميذ سارت على النهج الذي رسمته الأوساط الإصلاحية لمؤسّسات التربية آنذاك[25].

يتبيّن من خلال ما ذكرنا أنّ موادّ التدريس، من حيث المحتوى، كفيلة بمفردها بأن تؤدّي دوراً محورياً في صناعة التوافق بين المجتمعات، وهي قادر على التحكّم في عقول الأجيال، وخلق عقول متنوّعة، تتراوح بين العدوانية، والدعوة إلى السلام ووحدة الأمم والتوافق حول مناهج خالية من كلّ ما من شأنه تعكير الجوّ المنشود في العالم. ونريد أن نستفيد من التربية والتعليم في تذليل العقبات بيننا وبين العولمة، وبالنسبة لنا، ليست مادّة التاريخ التي تصنع الحدث كما حدث في

أوربّا، لأنّ للتاريخ حرّاسه والقائمين عليه، لكن مادّة الأدب، كما سبق وأن أشرنا إلى أهمّيّتها فيما سبق. وليكن هدفنا متابعة التطوّر الذي يراعي خصوصياتنا، ويتفادى تدريس قيم وعادات وتقاليد منافية لعاداتنا وتقاليدنا الحميدة والبعد الوطني، ولا نتنكّر، عبر هذا التطوّر للقديم الذي نتخذه أساساً في فهم الحاضر ومواكبة مستجدّات العصر، نجعل ذلك من أهداف العملية التعلّمية\التعليمية في الأدب.

3- التعليم والتحدّيات الجديدة للمناهج

رابعاً: مفهوم المنهج.

إذا كان مفهوم المنهج التعليمي هو حوصلة الخبرات الثقافية والاجتماعية والرياضية والدينية والفنّية والبيئية التي تقوم المدرسة بإنشاء النشء عليها بالتلقين والتدريب، من أجل تنميتهم وصناعة سلوكهم، استجابة للمعارف المتزايدة، فإنّ ذلك كلّه يفرض على المجتمع إعادة النظر في رسم أهدافه بالتوازي مع تطوّر المحيط الإقليمي والدولي بحركته السريعة. والمنهج كذلك هو مجموع النشاطات المبرمجة من قِبَلِ المؤسّسة التعليمية لإكساب المتعلّم الكفاءات المختلفة، كما أنّه المحتويات التعليمية وطرائق التدريس، ومجموع الوسائل المستعملة إلى جانب طرق التقويم الديناميكية التي يتمّ بواسطتها التحقّق من بلوغ الأهداف واكتساب الكفاءات من قِبَل التلميذ. ونتيجة لذلك، فهو خلق الفرد المعاصر القادر على فهم كلّ ما يجري حوله، بالداخل والخارج، وإيجاد حلّ لكلّ طارئ في مجتمعه... «هو مجموع العمليات المخطّطة من أجل تحديد الأهداف والمضامين والطرائق واستراتيجيات التعليم وتقييمه والوسائل المتعدّدة من أجل إنجازه وتطبيقه».[26] وهذا تعريف شامل كامل للمنهج جمع مجموعة من التعريفات، يمكن من خلاله تحديد المكوّنات الأساسية للمنهج التعليمي والمناسب لما نحن عليه اليوم، يضمن التعامل الجيد في ظلّ عولمة لا ترحم ولا تنتظر.

1- المنهاج عند اليونان

يعتقد اليونان بأنّ النشء تلزمه تربية غير التربية التي نشأ عليها الآباء والأسلاف، وأن الأزمنة هي التي تملي نوع التربية التي تصلح لكلّ جيل، وأنّ على الآباء الاستعداد لرسم منهاج يخصّ الجيل الذي يأتي بعدهم، وعلى هذا الأخير أن يرسم للذي يليه، وهكذا دواليك. وفي هذا يقول سقراط: «لا تكرهوا أولادكم على آثاركم، فإنّهم مخلوقون لزمان غير زمانكم».[27] ونُسب

هذا القول كذلك، لأفلاطون، وإن كان هذا الكلام لا يمكن أخذه بهذا الإطلاق. ولقد دأب اليونان على إعداد النشء طبقاً للفلسفة السائدة عندهم، ووضع المناهج التربية متأثّرين بها، ولم تؤخذ في الحسبان طبيعة الطفل، لأنّها « تغاير طبيعة الطفل، وتؤكّد أهميّة العلوم والفنون، وما على الطفل سوى تعلّمها – ولو باستخدام الشدّة – بغض النظر عن درجة صعوبتها أو مدى ملاءمتها لميول الطفل واهتماماته؛ لأنّ هذه العلوم والفنون تستحقّ أن تعلّم لذاتها ؛ ولأنّها الطريق الوحيد لتحقيق الأهداف التربويّة الساعية إلى الوصول بالطفل إلى إدراك الحقيقة المطلقة أو تغذية عقله، أو السمو بنفسه»،[28] ونفهم من ذلك بأنّ اليونان، الذين حصروا محتوى المنهاج عندهم في (النحو والبلاغة والمنطق والحساب والهندسة والفلك والموسيقى)، قد جعلوا أبناءهم يتجرّعون محتويات المناهج تجرّعاً كما أنّها لو كانت دواءً تستريح عقولهم به، ويتحقّق به التوازن بالنسبة للأفراد والمجتمع. وهذه القسوة في التربية تنطلق من المبدأ السائد عند اليونان آنذاك: «يجب على الطفل أن ينتمي إلى الدولة، لا إلى العائلة، وكان هذا مبدءا مشتركاً بين جمهوريات ما قبل التاريخ».[29]

2– المنهاج في القرآن والسنّة

من الأخلاق والآداب ما لا علاقة له بالزمان والمكان، كالبِرّ، والأمانة، والصدق، والابتعاد عن المعاصي وإتيان الطاعة، فإنّ هنالك مواطن يصحّ فيها هذا القول، ويُستفاد منه في مراعاة الأمور لم يرد فيها نصّ شرعي من مثل الأخلاق، والعادات، والسلوك، وتلكم هي الأشياء التي تختلف باختلاف المكان والزمان. وحتى الإسلام لم يلغ كلّ العادات والأعراف التي وجدها، ورُوي عن أبي هريرة أنّه قال: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: «إنّما بعثتُ لأتمّم مكارم الأخلاق»،[30] ذلك أنّ أخلاق المجتمع الجاهلي لم تكن سيّئة في مجموعها وأنّ للمجتمع العربي فضائله قبل الإسلام.

كما روي أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم، سمع في النخل صوتا، فقال: «ما هذا؟»، قالوا: «يؤبرون النخل»، قال: «لو تركوها لصلحت»، فتركوها فصارت شيصاً، فأخبروه، فقال: «أنتم أعلم بشئون دنياكم، وأما أمر آخرتكم فإلي».[31] ونزولاً عند هذا الهدي، ينبغي أن نراعي التغيرات التي تطرأ على الأعراف والعادات والسلوك، تحت وطأة الإفرازات العلمية والتكنولوجية وما تفرضه من تغيير، فلا نحمّل الأجيال الناشئة في هذا العصر على عادات وأعراف ولّى زمانها.

لم يَخْلُ القرآن من كلمة "المنهاج"، ولم يتأخّر الهديُ القرآني من الإشارة إلى المناهج، ولا من رسم المنهاج الشرعي لمريديه، وتأتي الآية الكريمة بالإشارة: «لكلّ جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً».[32] وعن أبي بن كعب قال: «عليكم بالسبيل والسنة...فانظروا أن يكون عملكم إن كان اجتهاداً أو اقتصاداً أن يكون على منهاج الأنبياء وسنتهم».[33] ويقول ابن عباس: «شرعة ومنهاجا، قال: سبيلا وسنة، ويعني هذا القول أنّ المنهاج هو السنة، وهو الطريق الواسعة المسلوكة، المداوم عليها. وعن مجاهد في قول الله تعالى: «شرعة ومنهاجاً، "الشرعة": السنّة و"منهاجاً" السبيل».[34] وقال أبو إسحاق في قوله : «"شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً" الشِّرعة في الدين، والمنهاجُ: الطَّرِيق»[35]

تعدّدت تعريفات المنهج، ما بين القواميس والمختصّين، منها البسيطة التي لا تحمل تفاصيل، ومنها الأكثر حيازة على المكوّنات والتفاصيل، وجاءت على صيغة "مناهج التعليم"، "استراتيجيات التعليم"، و"وسائل التعليم". ويجب أن نميّز، بينها تمييزاً فاصلاً، بين هذه التعبيرات الثلاث لتفادي الخلط بين المفاهيم واستعمال إحداها حيث يجب أن تُستعمل الأخرى، وما يجب أن نلاحظه في كلّ هذه العبارات، أنّه يُشار إلى المعلّم قبل كلّ شيء، وهو يقوم بعمل التعليم، ولا يُشار إلى المتعلّم وهو يقوم بعمل التعلُّم.

3- منهاج التعليم الحديث

من بين التعريفات المعاصرة للمنهج ما يدلّ على أنّه الطريقة التي تُنظّم النشاط البيداغوجي بهدف حمل المتعلّم على التعلّم، عن طريق العمل ضمن فريق، أو من خلال تربّص أو عن طريق القيام بالبحوث دون ترك أي مجال للعشوائية فيصبح المنهج الطريقَ المعبّدَ لتفدي الخلط: «والمنهاج يلغي النزوة والارتجال والمغامرة».[36] وهو أيضاً «المقرّر الدراسي الذي ينبغي أن يؤدّي إلى الحصول على درجة علمية، أو هو مجموعة من المقرّرات أو المواد الدراسية التي تلزم للتخرّج، أو الحصول على درجة علمية في ميدان رئيس من ميادين الدراسة...أو أنّه مجموع الخبرات التي يكتسبها المتعلّم تحت توجيه المدرسة».[37]

فهل يجوز لأمّة في ذيل الأمم من حيث التطوّر، تطمح إلى غد مشرق في التنمية واستعادة أمجادها، أن تبقى حبيسة نوع من المناهج البدائية لنهاية القرن التاسع عشر، التي لم تعد قادرة على بناء الفرد المعاصر؟ مع العلم أنّ كوكبة الباحثين منذ مطلع القرن العشرين قد طوّرت نظرتها

للمناهج، فأصبحت تعرّفها كالآتي على أنّها الرؤية التي تقوم على أساس المعرفة وتجعلها بؤرة الاهتمام، المعرفة فيها حوصلة التراث الثقافي الإنساني.

أ- العناصر المكوّنة للمنهاج التربوي

يستقيم فهمنا على ضوء ما سبق، أنّ المنهج التربوي هو مجموعة من العناصر، نحن في حاجة إلى تحديدها، للوقوف على ما يتأثّر منها سلباً أو إيجاباً بالمناهج التربوية الجديدة المؤدلجة التي تروج اليوم بين الأمم، وتسعى بعض الدوائر المحلّية والدولية إلى فرضها بالقوّة من داخل الكواليس التي لا يُدعى إليها سوى بعض الحاملين للأيديولوجيات المتشرّبة لكلّ ما له علاقة بالعولمة من المنظور الغربي الأمريكي، أو بالأحرى تلك المناهج الموحّدة التي يسعى في تحديد طبيعتها المجتمع الدولي منذ العشرية الأولى للقرن الحالي، كما تشير إلى ذلك، وبكلّ شفافية، الوثيقة الموسومة "تحالف الحضارات". ولنا أن نجد السبيل الأمثل للتكييف المناهج، في إدراك منّا لجدّية القضية، وتحسّباً لكلّ التزام يحرج السياسات الوطنية أمام المجتمع الدولي، بما ينعكس على المناهج من تغيير، ولا بدّ أن نكون واعين بآثاره قبل الشروع في قبوله. ويمكن أن نحصر غالبية العناصر التي تدخل في تكوين المنهاج التربوي، بأنّها جملة لا تختلف حولها مجموعة التعريفات الصادرة من هنا وهناك.

ب- الأهداف التربوية

تعدّ الأهداف التربوية قضية من القضايا الرئيسة التي شغلت العلماء والمفكّرين، وانطلقت الأبحاث في إنشاء علم يشغل حيّزاً مستقلاًّ منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، في الدول الغربية والتي كانت تشهد تطوّراً على كلّ الأصعدة، وبخاصّة في بعض الميادين التي أسهمت إسهاماً كبيراً في تطوير علم التربية، كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية ذات الصلة بالتربية والتعليم. وامتدّ هذا التطور إلى بقية البلدان، بما في ذلك العالم المتخلّف والمستعمرات الغربية في الدول العربية وبقية أجزاء العالم. وممّا جاء بهذا الصدد في المدوّنات التربوية: «يشكّل علم التربية المحور الأساسي منذ نهاية القرن التاسع عشر، في الدراسات التاريخية والفلسفية والنفسية والاجتماعية...ومهّدت هذه الفروع لظهور علوم التربية وتبلورها في فئة متميّزة عن غيرها...».[38] وبدون تمييز بين المجتمعات، بمختلف الثقافات، أخذت الأمم بهذا العلم كوسيلة لترقية المجتمع والفرد، والانتقال بهما إلى الأفضل. واستمرّ هذا الاهتمام بالتربية، توازياً مع التطوّر

العلمي، ورغبة في تحصيل النتائج التي تتجسّد على شكل فائدة تعمّ المجتمع والفرد على حدّ سواء في صناعة ذلك الإنسان السوي والمتزن، كما أنّها تساعد المعلّم والمتعلّم على تنشيط العملية التربوية داخل المؤسّسات التعليمية، ونقول في هذا الشأن: «تحرص التربية الحديثة على تحقيق التوازن في بناء شخصية الطفل وتستهدف كلّ أبعاده الشخصية، الجسمية والحركية والذهنية-المعرفية والوجدانية-الاجتماعية أو كلّ الأبعاد مجتمعة...وقد تمارس التربية بشكل غير مباشر ولا تُعرَف آثارها إلاّ من خلال البحث وربطها بالتجلّيات السلوكية للمتعلّم...».[39]

تبعاً لذلك، أصبح لزاماً علينا الاعتراف بهذه النتائج الإيجابية التي أفادت كثيراً المجتمعات الغربية، وأنّ مواكبتنا للتطوّر الحضاري ضرورة ملحّة، كي لا نبقى غرباء في هذا العالم، والعالم اليوم قرية لا تتّسع لغريب، كما يجب أن نعلم أنّ مواكبة للتطوّر تستلزم ربط نظم التعليم والمناهج التعليمية، بالحركة التي تعرفها هذه الميادين عند من سبقنا إليها، ولا بدّ لنا من اكتساب الخبرات الضرورية لذلك، وتنشئة الأجيال عليها، مع مراعاة خصوصيات **أدبنا** وشخصيتنا الثقافية والحضارية، وهذا من غير شكّ سوف يسهم إسهاماً كثيراً في فكّ عزلتنا عن بقية العالم.

ت- إستراتيجية التعليم

يقول "Renald Legendre" عن الإستراتيجية التعليمية أنّها: «مجموعة من الطرائق المنظّمة بانسجام طبقاً لمبادئ»،[40] تتشكّل من طرق مختلفة للقيام بالأشياء، وأساليب متنوّعة بالإمكان أن تشكّل نوعاً من التعليم ينسجم مع هذه التسمية، وهذه لا خلاف حولها يذكر.

ث- الوسيلة التعليمية

هي الوسيط المستعمل للاستعانة به ضمن منهاج التعليم، ومن الأمثلة على ذلك، الوسائط السمعية البصرية، وتقنيات المعلومة والاتصال، والبرمجيات وتطبيقات الإعلام الآلي، ومختلف الوثائق، المكتوبة والإلكترونية، المستعملة في جعل منهاج التعليم أكثر فعالية، وكلّ هذه الأشياء متّفق عليها، ولا يمكن أن تكون موضع خلاف في المنظومة التربية مهما كانت الأوساط التي جُعِلت لها أو طُبّقت فيها. يبقى الخلاف والحساسية خارجَينِ عن هذه الدائرة.

خامساً: الواحد من الكثرة

إنّ دستور أمريكا الشمالية لعام 1778 يقوم أساساً على فكرة "واحد من الكثرة"[41]، وكذلك مشروع دستور أوروبا الحالية، والذي انبثق عن معاهدة وُقّعت في روما في 2004، والتوافق

حول فكرة أوربا "موحّدة في تنوّع" الضامن لحماية تراث أوربّا الثقافي وتحسينه، المتضمّن احترام التنوّع الثقافي واللغوي الأوربّي، وتتضمّن عدّة موادّ من هذا الدستور أنّه: «سيسهم الاتحاد في ازدهار ثقافات الدول الأعضاء، كما يحترم تنوعها الوطني والإقليمي وفي الوقت نفسه يضع التراث الثقافي المشترك في الصدارة».[42] ولقد حطّمت وسائل الاتصال لهذا العصر كلّ الحواجز والحدود بين الشعوب والثقافات، وأدّى ذلك إلى ظهور مفاهيم جديدة للتقارب بين الثقافات ومحاولة صهرها في ثقافة موحّدة ومتعدّدة "تحترم الفوارق"، حيث تولّت هذه الفكرة "ماري لويز" و«التي أثارت منذ أكثر من عشرين سنة موضوع مقارنة أدبية لا تتضمّن مقارنة أفقية فحسب "الحالة A" و"الحالة B"، بل وشاقولية أيضاً "تربط بين العالمي والمحلّي"».[43]

لا بدّ إذن من التوافق حول أنّ العولمة هي بناء التكامل لسكّان المعمورة، لجعل الشعوب تُحسّ ببعد جديد للمواطنة تحت عنوان "المواطنة العالمية" والانتماء إلى ثقافة عالمية موحّدة يتعرّف بداخلها كلّ على نفسه، عبر الأشكال المختلفة للأدب التي مهّدت للعولمة.

1- الرومانسية

إنّ أصل كلمة romantism يحيل إلى كلمة رومان "Roman"، وهي مرادف، في الفرنسية القديمة، "للغة المبتذلة"، في مقابل "اللغة النبيلة"، اللاتينية. وابتداءً من القرن الثاني عشر حدث انزياح في المعنى، واقتصار مصطلح "Roman" للدلالة على الروايات المؤلفة في "اللغة المبتذلة"،[44] إلاّ أنّ هذه اللغة المبتذلة هي التي ستصبح، بعد ثورة ثقافية، اللغة السائدة وهي ليست سوى اللغة الفرنسية.

إنّ لهذه الكلمة مدلولاً مغايراً، لعلّ هذا المدلول هو أوّل ما يتّفق مع مبادئ أدب العولمة في التجديد لأنّ معتنقي الرومانسية هم أقرب إلى مرجعيات العولمة، ذلك بأنّ الرومانسية كانت بمثابة ثورة على الأفكار البالية، تبنّت التعبير عن الوجدان، وهي ثورة على الكلاسيكية لفك الطوق عن الأدب من مكبّلات الكلاسيكية في توجيه المشاعر الإنسانية ودرعها عن الخروج من دائرة التفكير الكنسي؛ هذا هو الأدب الرومانسي كما عرّفه Friedrich Von Shlegel والذي يتبنّى علاقة التضادّ بين الرومانسية والكلاسيكية: «لقد اقترنت كلمة "رومانسي" (Romantique) بمعناها الصحيح: يعني كلّ قوّة عصرية معارضة للتقاليد التي تجسّدها "الكلاسيكية" على المنوال نفسه، ورفضاً لما تمثّله العصور القديمة اليونانية والرومانية، تؤكد

الرومانسية على أنّها تيار حديث ووطني يستمد قوته في التاريخ. وهذا يفسّر الدور السياسي الذي تؤدّيه هذه الحركة في البلدان التي تسعى إلى وحدتها، خاصة في إيطاليا».[45]

2- الأدب المقارن والرومانسية والكنيسة

تعدّ الرومانسية ثورة على قيم الكنيسة الكلاسيكية والدينية والأخلاقية التي مورست على التقاليد الأدبية في أوربا إلى غاية القرن الثامن عشر، ولم يقتصر وجودها على التمرّد على الكنيسة، لكنّها مهّدت لظهور تيارات فكرية لا تقلّ عنها خروجاً على تلك التقاليد، وقد قيل: «الاتجاه الأول "الحركة الرومانتيكية": فقد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه، ومهدت للثورات وعاصرتها. كما أنّها مهدت لجميع المذاهب الأدبية الحديثة وساعدت الآداب على الاتصال فيما بينها، فمهدت لظهور الدّراسات المقارنة»،[46] وإنّها، وبعبارة أخرى: «ردّ فعل في وجه النزعة الكلاسيكية المتمسكة بقواعد الأدب القديم والقيم الأخلاقية الصارمة فتحررت الرومانسية من تلك القواعد».[47]

3- الثقافة الوطنية والأدب

يشير مفهوم "الثقافة الوطنية" إلى التصدّي لكلّ ما من شأنه أن يطال "الهوية الوطنية" من آثار سلبية مهما كانت مصادرها كالغزو الفكري والأفكار المهيمنة على العالم، التي تهدف إلى فرض نمط أدبي واحد تكون المرجعية فيه لثقافة الدول المهيمنة على المعمورة. وقد يكون هذا أحد المظاهر السلبية لفكرة "العولمة"، إذ يمكن اعتبارها مجرّد استمرار لمحاولات طمس الهوية الثقافية للشعوب "الأقلّ شأناً". وقد يمثّل هذا دعامة فكرية وأدبية للتحرّكات السياسية والعسكرية والاقتصادية، والتي تعتمدها العولمة اليوم لإحكام سيطرتها على مستوى القارّات الخمس وكلّ ما بداخل الخلاف الجوّي. ولقد دخل مفهوم الثقافة الوطنية ليعبّر عن دفع ثقافة المستعمر، ودفع الآثار السلبية التي خلّفها في عقبه، واستمرّ في تغذيتها بشتّى الوسائل المتاحة، من بينها عصرنة الدراسات الأدبية – غير البريئة – بفرض الإفرازات السلبية للحداثة. ولقد كان لانتشار فكرة "الانعكاسات السلبية للعولمة" ردّة فعل قوية من قِبل المؤسّسات العلمية والثقافية في العالم الإسلامي أثمرت بانتشار الحس الأدبي القومي عند الكثير من رجالات الأدب، وأصبحت صمّام أمان، لا يمرّ منه إلاّ ما كان له الأثر الإيجابي على الثقافة والهوية الوطنية، على الرغم من وقوف الكثير من الأدباء، من بني جلدتنا على الضفّة المقابلة، يدعمون فكرة هدم التراث "القديم"

المتمثّل في كلّ ما يمتّ بصلة إلى العربية والإسلام، فكثر الحديث عند الأدباء عن التأكيد على إحاطة الأعمال الأدبية بألوان من الإبداع الفنّي وربطه بتراث وتاريخ الأمّة، يهدف إلى الحفاظ على الهوية والثقافة الوطنية.

وزاد الاهتمام الإبداعي والنقدي والأكاديمي برصد مظاهر حضور التراث والتاريخ في الإبداع العربي المعاصر وتجلى ذلك في كثرة المقالات الصحفية والأبحاث والدراسات والرسائل التي ترصد وتحلل تجليات العناصر التراثية في ألوان الإبداع شعراً ونثراً.

4- الأخلاق العالمية والأدب المقارن

من بين النقائص التي تُسجّل في المنهج التربوي للمرحلة الثانوية، غياب النصوص المترجمة، وهي التي بإمكانها المشاركة في ربط الصلة مع العالم الخارجي، والتوظيف الأصلح لمادّة الأدب، خاصّة الأدب المقارن في مهمّةَ البحث في تشكيل المعيار الذي يُحتكَم إليه في الانتماء إلى "المحلّية" أو إلى "العالمية" على أسس قويّة، كما يعتقد هانزر، ويسوق ذلك في العبارة: «تتضمّن العالمية بمعنى أدقّ موقفاً نحو تعايش الثقافات في التجربة الفردية...وهو موقف فكري وجمالي عن الانفتاح نحو تجارب ثقافية مختلفة».[48] ويرى البعض أنّ من مهامّ الأدب المقارن: «دراسة الخصائص العامّة للظاهرة الأدبية والاتصال الأدبي. ويبدو أنّ الآداب العربية المختلفة توفّر مادّة اختبار ممتازة للبحث في الأعراف العامّة التي تجمع سوية تلك التقاليد الأدبية، وكذلك الأعراف التي تباعد بينهما، وبالفعل علينا أن لا نكون مقارنين فحسب وإنّما عموميين أيضاً».[49]

نخلص في الأخير إلى أنّ ليس للأدب المقارن شغل وحيد يكمن في المقارنة، لكن من مهامّه كذلك، دراسة الأدب بشكل عامّ، وإدراك كامل لماهية النصوص الأدبية والطريقة التي تُستغلّ بها هذه النصوص في عملية الاتّصال، وهذا ما يفضي في النهاية إلى الدراسة المقارنة للتأثير والتلقّي، والوقوف على إمكانية التمييز، عن طريق البحث في العلاقة بين مختلف الأنساق الأدبية وما بينها من تداخلات كذلك، أو الدور الذي يؤدّيه القديم والجديد من الممارسات في الأدب.

الخلاصة:

يستحسن النظر إلى المناهج التعليمية للأدب في مراحل ما قبل الجامعي، بالذات في المرحلة الثانوية لإدراج الأدب المقارن والنصوص المترجمة، بما يبعث على الانفتاح على العولمة، تكون نافذة على ما يدور من أفكار في الساحة الأدبية العالمية التي تتطوّر بوتيرة كبيرة، تتطوّراً

موازياً للتجديد السريع للوسائل المادّية المبتكرة بشكل يومي، والتي لها التأثير المباشر على أفكار الناس، لأنّ الأدب، كما سبق وأن أشرنا، ذو أثر كبير على الحياة الاجتماعية والنفسية بالنسبة للأفراد والمجتمعات على حدّ سواء.

الهوامش:

[1] تحالف الحضارات، تأليف الفريق الرفيع المستوى، الأمم المتّحدة، نيويورك نوفمبر 2006، ص23.

[2] فوكوياما فرانسيس، دار الحضارة الجديدة، بيروت 1993، ص12-25.

[3] عبد الكريم بن صالح بن حميد، العولمة وآليات تطوير المناهج، جامعة الملك سعود، أفريل 2004.

[4] محمد حجازي، محاضرات في الأدب المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان 2016، ص28.

[5] البروفيسورا شميم بلاك (حوار مع)، إعداد وترجمة: لطيفة الديلمي، http://thaqafat.com/2016/08/62023

[6] معلّقة زهير بن أبي سلمى.

[7] جون بيار وارنيي، عولمة الثقافة وأسئلة الديمقراطية، ص5.

[8] سورة طه، الآية 97.

[9] صامويل هنتنجتون، صراع الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، ط 2، 1999، ص11.

[10] مناهج التعليم في ضوء العولمة (doc) الملف: المقال--> L’articles

[11] صحيح البخاري، حديث رقم 5397، ص2164.

[12] يقصد بالفريق الرفيع المستوى، مجموعة من الباحثين المكلّفين من قبل الأمم المتّحدة لدراسة الظاهرة.

[13] الفريق الرفيع المستوى، الأمم المتّحدة، ص3.

[14] المرجع نفسه، ص8.

[15] المرجع نفسه.

[16] واسيني لعرج في حديث إلى وكالة الأنباء الجزائرية. أنظر الرابط: https://www.djazairess.com/aps/269990

[17] جون بيار وارنيي، مرجع سابق، ص5.

[18] في سنن الترميذي وابن ماجه.

[19] الفريق الرفيع المستوى، الأمم المتّحدة، مرجع سابق، ص23.

[20] رواه أبو داود تحت رقم 4291، وصححه الألباني في "السلسلة الصحيحة" تحت رقم 599.

[21] جاسر عودة، مقاصد الشريعة وتجديد الفقه الإسلامي المعاصر: رؤية منظومية كلية، منشور بمجلة المسلم المعاصر، العدد 151، لبنان 2014.

[22] Évelyne Hery, L'histoire et les Pédagogies de l'Apprentissage dans l'Enseignement Secondaire du XXe Siècle, *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle* 2009/2, (Vol. 42), p. 101-117.

[23] المرجع نفسه، ص5.

[24] FERRIÈRE A. L'enseignement de l'Histoire. *Revue de synthèse*, 1924, n° 38, pp. 93-106.

[25] المرجع نفسه.

[26] نافذة على التربية، العدد 09، وزارة التربية الوطنية، ص03، الجزائر ديسمبر 1998.

[27] الشهرستاني، الملل والنحل، الجزء 2، ص144.

[28] د. غازي مفلح (جامعة أمّ القرى)، مفهوم المنهج، مقال على الرابط https://faculty.mu.edu.sa/download.php?fid=167575

[29] Gabriel Compayré, l'Education dans la Grèce antique, Encyclopédie de l'Agora, http://agora.qc.ca/documents/grece_antique--leducation_dans_la_grece_antique_par_gabriel_compayre/

[30] رواه الترميذي وصحّحه الألباني.

[31] عن أنس، رواه الأسود بن عامر عن حماد.

[32] المائدة، آية 48.

[33] عبد الله بن المبارك، كتاب الزهد والرقائق، دار الكتب العلمية، ط2 2004، ص454.

[34] الطبري، المجلّد العاشر، ص388.

[35] سنن أبي داوود.

[36] Renald LEGENDRE, Dictionnaire de l'éducation, Larousse, Paris – Montréal, 1988, p. 369.

[37] د. يسري مصطفى السيد، مفهوم المنهج وعناصره، (ضمن مقال على الرابط) http://www.khayma.com/yousry/curreculum%20for%20primary%20school%20lect%20(3)%202001-2002.htm

[38] حلّومة بوسعدة، علم التربية، مدوّنة التربية والتعليم، ص13، جويلية 2012.

[39] المرجع نفسه، ص04.

[40] حلّومة بوسعدة، علم التربية، مدوّنة التربية والتعليم، ص13، جويلية 2012.

[41] سيزر دمنغيز، مرجع سابق، ص5.

[42] المرجع نفسه، ص5.

[43] المرجع نفسه، ص224.

[44] Larousse encyclopédique, Etymologie du mot ‘‘Roman’’.

[45] المرجع نفسه

[46] رامي فواز أحمد، النّقد الحديث والأدب المقارن، ص 113.

[47] الأدب المقارن، المفهوم والنشأة والتطوّر،
https://www.google.fr/search?ei=UH7aWtvsIcfyUt6lpZgI&q

[48] الأدب المقارن، المفهوم والنشأة والتطوّر، ص225،
https://www.google.fr/search?ei=UH7aWtvsIcfyUt6lpZgI&q.

[49] دوي فوكيما، الأدب المقارن: موقع حقله المعرفي، ص45.

أفعال الكلام في القرآن ودورها في إنتاج المعنى وترجمته إلى اللغة الفرنسية
The speech acts in the Quran and its role in both the production and the translation of meaning into French.

عبد الرحمان مرواني

جامعة العربي التبسي تبسة (الجزائر)

mer.abdo@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/10/04	تاريخ القبول: 2019/03/12	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

يهتمّ المترجمون أثناء نقل معاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية بالتأثير البراغماتي الناجم عن أفعال الكلام التي تسهم في إنتاج المعنى، بيد أن المعنى المراد ترجمته في نطاق أفعال الكلام، يفرض على المترجمين تجاوز الكلمات وصولا إلى المقاصد والغايات. ومن هذا المنطلق نطرح الإشكالية الآتية: كيف يمكن استثمار نظرية أفعال الكلام في الكشف عن دور الفعل الكلامي في إنتاج المعنى وترجمته في الخطاب القرآني إلى اللغة الفرنسية؟

يركّز المقال في الجانب النظري على مفهوم نظرية أفعال الكلام، وكذا شروط استخلاص المعنى من الفعل الكلامي، ثم ماهية أفعال الكلام في الخطاب القرآني. أمّا من حيث العمل الترجمي فاخترنا أن تكون المدوّنة "آيات من سورة البقرة"، لتعدّد الموضوعات والمخاطبين فيها. وقد اعتمدنا على ثلاث ترجمات إلى اللُّغة الفرنسية حيث يتم تحليل ومقارنة هذه الترجمات بما ورد في كتب التفسير. إذ تبيّن لنا أنّ للفعل الكلامي قوة انجازية مباشرة، وقوى انجازية مستلزمة مقاميا ينبغي على المترجم أن يولي لها الأهمية التامة من أجل نقل دلالات أفعال الكلام إلى اللغة الهدف بأمانة.

الكلمات المفتاحية: أفعال الكلام؛ خطاب؛ قوة انجازية؛ القصد؛ الدلالة.

Abstract

Translators, while conveying the meanings of the Holy Quran into French, are concerned with the pragmatic effect of the speech acts that contribute to the production of meaning. However, the meaning to be translated in the context of the speech acts, forces translators to go beyond words to reach the purposes and ends. In this sense, we raise the following problem: how can the theory of the speech acts be invested in revealing the role of the speech act in the production of meaning and translate it in the Quran discourse into French?

This article concentrates on the theoretical aspect of the speech acts theory as well as the conditions of extracting meaning from the speech act, and then what is the meaning of the speech acts in the Quran discourse We chose as corpus "verses of the Quran" from El-Bakara (The cow) chapter, and we are relied on three famous translation. These translations are analyzed and compared to what is said in the Quran interpretation books. We find that the speech act has direct and contextual performative forces to which translator should give full importance in order to convey honestly the signification of the speech acts to the target language.

Keywords: speech acts; discourse; performative force; intent; signification.



مقدمة

كان علماء الترجمة ومنظروها يتحدّثون عن الترجمة بأنواعها، كالترجمة الحرفية والترجمة الحرة وغيرهما، لكن في بداية النصف الثاني من القرن العشرين أصبح الكلام يدور حول نظريات الترجمة الحديثة، مثل نظرية النص والنظرية التداولية والوظيفية، إذ تعرف كل نظرية بمجموعة من الأسس والمبادئ العلمية والطرق المنهجية المؤصلة.

كما تسعى نظريات الترجمة أيضا لاكتساب صفة العلمية على ضوء اللسانيات؛ إذ تتعرف على خصائص اللغات وأوجه الشبه والاختلاف بينها، وتحصل من خلالها على التقنيات اللغوية لنقل المعاني من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. وتستعين بها في معرفة بنية اللغات وخصائصها ومميزاتها، ومعرفة قضايا التواصل بين اللغات والتّقريب بينها.

وبعد أن كانت اللسانيات تدرس اللغة لذاتها، برز فريق من العلماء يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئا متّصلا في الكلمات وحدها ولا يرتبط بالمتكلم وحده ولا المتلقّي وحده، وهنا أصبحت اللسانيات تدرس اللغة في الاستعمال أو في التواصل، وصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والمتلقي في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما.

فالتداولية هي المجال الذي يهتم بدراسة أفعال الكلام والاقتضاء والاستلزام التخاطبي، وذلك بالاشتراك مع مجالات فلسفة اللغة ومنطق الحجاج وتحليل الخطاب. ولقد أسهمت نظرية أفعال الكلام في تغيير نظرة اللسانيين إلى الكلام، واعتبرت اللغة قوة فاعلة في الواقع ومؤثرة فيه، وبالنظر إلى البعد الديناميكي للغة ترى هذه النظرية أن لا حدود بين الكلام والفعل.

ولما كان القرآن معجزاً في أسلوبه وبيانه وطريقة نظمه، وجد المترجمون صعوبةً كبيرة في نقل معانيه إلى لغات العالم. ومن بين الظّواهر التي شدّت انتباههم ظاهرة أفعال الكلام، فكثرت المصنّفات وتعدّدت المقالات. فالمزاوجة بين المناهج الحديثة والآراء اللغوية التراثية قد يسهم في إضافة إضاءات جديدة لتحليل الخطاب القرآني وفهم معانيه ومقاصده وترجمتها.

ومن هذا المنطلق نطرح الإشكالية الآتية:

كيف يمكن استثمار نظرية أفعال الكلام في الكشف عن دور الفعل الكلامي في إنتاج المعنى وترجمته في الخطاب القرآني إلى اللغة الفرنسية؟

ولأنّ الموضوع يقوم أساسا على دراسة كيفية ترجمة أفعال الكلام إلى اللغة الفرنسية، أردنا أن يرتكز المقال من حيث التطبيق العملي لموضوعه على عمل ترجمي، وقد اخترنا أن تكون المدوّنة "آيات من سورة البقرة"، لتعدّد الموضوعات والمخاطبين فيها، فأغلب الصيغ والأساليب تظهر في آياتها. وقد اعتمدنا على ثلاث ترجمات لمعاني القرآن الكريم إلى اللُّغة الفرنسية وهي: ترجمة Boureïma Abdou Daouda ، وترجمة المستشرِقَيْن الفرنسيين: Jacques Berque و André Chouraqui، التي تعدّ من أبرز المحاولات المعاصرة التي لقيت صدىً واسعًا وتَوْفِية إعلامية هائلة، جعلتها تتربّع على كرسيّ الصدارة في الترجمة القرآنية حيث يتم تحليل ومقارنة هذه الترجمات بما ورد في كتب التفسير.

وكان المنهج المتّبع في هذا المقال وصفياً بالأساس، بالاعتماد على التحليل ومقارنة الترجمات، بوصفها أدوات منهجية تمكّننا من إعطاء فكرة شاملة عن الفرق بين الترجمة والأصل.

أوّلا: نظرية أفعال الكلام

ويطلق عليها أيضا نظرية الحدث الكلامي وهي ترجمة للعبارة الإنجليزية (speech act theory) أو العبارة الفرنسية (la théorie des actes de parole)[1] ولهذه النظرية ترجمات أخرى في اللغة العربية مثل نظرية الحدث اللغوي، والنظرية الإنجازية ونظرية الفعل الكلامي وغيرها من الصيغ والعبارات وهي جزء من اللسانيات التداولية(Pragmatic Linguistics).

أصبح الدارسون والمختصون يتداولون مصطلح أفعال الكلام بشكل واسع، واختلفت تعريفاته تبعا لاختلاف المرجعيات الإبستيمولوجية التي ينطلقون منها، وحسب المتفق عليه ، فإنّ الفعل الكلامي يعني لغة ما أو التحدث بما يعني تحقيق أفعال لغوية. تستعمل أفعال الكلام في مواقف

تعبيرية معينة حسب سياق التلفظ، مثلا للاعتذار، التمني، الطلب، الأمر وغيرها. وقد يتكون فعل الكلام من كلمة واحدة أو أكثر، مثلا للتهاني" أهنئك" أو" أهنئك على النجاح" وهي لا تقتضي المعرفة اللغوية فحسب بل وكذلك الاستعمال المناسب للغة بحسب الثقافة الخاصة بتلك اللغة. وبالتالي، يحقق الناس أفعالا معينة من خلال استعمالهم للغة وفقا لقواعد معينة. تقول أوركيوني (Orechioni) في هذا الإطار : "إن الكلام هو من دون شك، تبادل للمعلومات، ولكنه أيضا إنجاز لأفعال مسيرة وفق مجموعة من القواعد (بعضها كلية، حسب هابرماس (Habermas)من شأنها تغيير وضعية المتلقي وتغيير منظومة معتقداته و/أو وضعه السلوكي، وينجز عن ذلك أن فهم الكلام وإدراكه يعني تشخيص مضمونه الإخباري وتحديد غرضه التداولي، أي قيمته وقوته الإنجازية"[2]

وأفعال الكلام هي أفعال نتلفّظ بها وتقوم على نظام شكلي ذي دلالة ننجز من خلالها فعلا يؤثّر على المتلقّي، وهي أيضا نشاط مادي يعتمد على أفعال قولية locutionary act لتحقيق أغراض انجازية كالطلب والأمر والوعد والوعيد، وغايات تأثيرية illocutionary act تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول، ومن ثم فهو فعل تأثيري؛ أي يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيا، والفعل التأثيري (الفعل الناتج عن القول) Perlocutionary act هو الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع. لقد بنيت نظرية أفعال الكلام على يد فيتغنشتاين (Wittgenstein) وطورها كل من أوستن(Austin) وسيرل (Searle) وليش (Leech) وواصل في تطويرها غيرهم من المنظرين مثل سبربر وويلسن (Sperber & Wilson).

ثانيا: شروط استخلاص المعنى من الفعل الكلامي

يشير "دانيال كلود بيلونجيه" Danielle-Claude Bélanger " إلى ضرورة توفّر أربعة شروط من خلالها نصل إلى تحديد دلالة أفعال الكلام، وبالتالي يسهل على المترجم نقل هذه الدلالة بأمانة إلى اللغة الهدف:

1.التمييز بين مستويات الدلالة

يميّز بيلونجيه بين مستويين لدلالة الملفوظ: مستوى الدلالة الخاصة بكل كلمة، والمستوى الأعمّ الذي يشير إلى قصد المتكلم. فمعنى الكلام لا يتحقّق إلاّ بالتفاعل الاجتماعي[3] . يرى سيرل أنّ:" الأفعال المتضمنة في الأقوال قصدية، فإذا أنت" لم تقصد أن تعطي وعدا، أو تصدر

حكما، إذا فأنت لم تطلق حكما، غير أن الأفعال التأثيرية لا يجب أن تؤدى قصديا بالضرورة. قد تقنع شخصا بشيء ما أو تدفعه إلى فعل شيء دون أن تقصد ذلك"[4]

2. تحديد العناصر التي يتكون منها معنى الكلام

ويضيف دانيال كلود أنّ معنى الكلام يتشكّل من عنصرين : المعارف القبلية المكتسبة من طرف المتلقي والمعرفة الخاصة بدلالة الألفاظ والجمل المستعملة[5]. فعلى النص أن يحقق قيمة تواصلية تعكس المتطلبات السياقية، بالإضافة إلى المتطلبات الدلالية والنصية. وتتأثّر القيمة التواصلية بعوامل مثل: الرغبات والأماني والتفضيلات والاهتمامات والمهام والمقاصد والأمزجة والقيم والمعايير[6] . ومن جملة ما يحاول المترجمون نقله في الواقع أثناء نقل المعنى من النص المصدر إلى النص الهدف هو القيم التواصلية. والقيمة التواصلية هي التأثير البراغماتي والاجتماعي الناجم عن توليد هذا المعنى.

3.التعرف على خواص المعرفة المكتسبة

السياق والمعارف المكتسبة تمدّ المتلقي بجملة من التوقعات التي تسهّل إدراكه للكلام[7]، ويمثّل ما يعرفه المستخدم عن العالم واللغة والحدث التواصلي أحد القيود على مقدرة المترجم على خلق قيمة تواصلية، كما أنّ مقدرة المترجم على إصدار نص يتمتّع بقيمة تواصلية في اللغة الهدف تقيّدها مقدرة القارئ على فهم الدلائل اللغوية وما تشير إليه. وتزدهر الترجمات في اللغة الهدف إذا كان الناطقون بها ينظرون إلى هذه الترجمات بوصفها مصدرا يمكن أن يزودهم بمعلومات جمالية وعملية واجتماعية ودينية.

4.امتلاك ذاكرة جمعية

هنا يشير بيلونجيه إلى أنّنا نمتلك ذاكرة جمعية مؤلفة من سياق مفاهيمي، ومن معارف مشتركة يفهمها المتحاورون، وما يتصل بها من معرفة باطنية بقواعد التفاعل الاجتماعي التي تخص أفعال الكلام[8]. إنّ هذه الذاكرة تجعل قضية المعنى قضية سهلة المكسب؛ ذلك أن الحقل المفاهيمي يتيح للمتلقي إدارة المعاني في أنساق خاصة يسمح بها الموقف الذي يحتضن الفعل الكلامي، ومن ثم فإن المحاور والمتلقي مضبوطان على وتيرة واحدة تتحدد فيها ومن خلالها المقاصد التي تحملها الكلمات.

بيد أن المعنى الذي نريد ترجمته في نطاق أفعال الكلام، يفرض علينا تجاوز الكلمات ودلالاتها وصولا إلى المقاصد والغايات. يضيف دانيال كلود بيلونجيه بأنّنا نقوم بترجمة المعنى فقط، ولا يتسنى لنا أبدا إدراك المعنى الأولي الذي خامر المتكلم أو الأثر الذي يتركه على نفسية السامع[9]. وتحاول الترجمة التواصلية أن تترك في قرائها تأثيرا أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه الأصل في قرائه. والترجمة التواصلية تعطي وزنا أكبر للتأثير؛ فالترجمة التواصلية للتعبير الفرنسي Chien méchant مثلا هي: احترس من الكلب، أمّا الترجمة الدلالية فهي: كلب يعضّ أو كلب متوحش، فإنّها تعطي معلومات أفضل ولكنها أقل فاعلية وتأثيرا. مثال آخر: Défense de marcher sur le gazon الترجمة التواصلية هي: إبتعد عن الحشيش، أمّا ترجمتها دلاليا هي: ممنوع المشي على الحشيش. فالذي نلاحظه من خلال ترجمة المثالين: أنّ العنصر البراغماتي هو الذي يحوّل الترجمة الدلالية أي الإدراكية المعرفية إلى ترجمة وظيفية أي اتصالية.

بالإضافة إلى ذلك فالكلام الذي نحن بصدد ترجمته يعبّر عن فكر المتكلم وقصده، لكن لا يمكن لنا أن نجزم بإحاطته لمراد المتكلّم، كما أنّ ردّ المتلقّي على هذا الكلام أمر يصعب إدراكه؛ فقد نظنّ أنّ المتلقّي لكلام ما سيشعر بالرضا والقبول في حين أنّ المتكلّم يريد تقريعه وتوبيخه. كأن يقول له مثلا: شكرا على الثقة التي وضعتها فيك، وهو يقصد أنّ المتلقّي خان الثقة وتصرف بشكل غير لائق. فالمعنى هو ذلك الموضوع النفسي الذي وجدته الذات حين تلقيّها القول، وهو ليس عنصرا منفصلا شأن الفكرة والمضمون، بل هو حاصل سياق تتقاطع فيها آثار تلفظية يجلبها الخطاب في تياره المتواصل. فالمعنى باختصار هو المضمون والشكل معا[10]. كما تسعى الترجمة الدلالية إلى إعادة خلق النكهة والنغمة المضبوطتين للأصل، فالكلمات مقدّسة، ليس لكونها أهم من المحتوى، ولكن لأنّ الشكل والمضمون شيء واحد، وعمليات الفكر في الكلمات لا تقل قيمة عن القصد من الكلمات في ترجمة اتصالية، ولا يمكن أن نميّز بين الشكل الذي يرد فيه الكلام وما يحمله من مضمون، لأنّهما عنصران أساسيان يشكّلان المعنى بكل أبعاده، ومن خلالهما يتحقّق السياق الذي يرد فيه الخطاب ويفهم قصد المتكلم ومراده ويترك الأثر الحقيقي في نفسية المتلقّي.

ثالثا: أفعال الكلام في الخطاب القرآني

إن النص القرآني وهو كلام الله تعالى المنزل على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، يحتوي على نصوص متنوعة ذات وظائف مختلفة منها ما يركز على الجانب الإخباري أو التعبيري ومنه

نصوص داعية ومحفزة على شيء ما، ويدخل في تلك الوظائف الوظيفة الجمالية التي قال بها ياكبسون Jakobson . وعلى مترجم معاني القرآن الكريم أن يفرق بداية بين تلك الوظائف ، ويحدد على أساسها طريقته في الترجمة، ولكن ليست ثمة وظيفة من تلك الوظائف يمكن أن تظهر بمعزل عن الوظائف الأخرى، ومن ثم فعليه أن يتحرى الوظيفة المهيمنة على النص القرآني ليبني عليها طريقته في الترجمة.

والوظيفة الإخبارية والمحفزة تهيمن على أغلب النص القرآني؛ لأن الله – سبحانه وتعالى – يخبر عباده في القرآن الكريم بما كان وما يكون، ليحفزهم للعمل الصالح ويحذرهم من سوء العمل لينالوا الجنة برحمته يوم القيامة. وتتجلى هذه الوظيفة مثلاً في النص القرآني في آيات الوعد والوعيد وغيرها من القوى الإنجازية.

سنتطرق إلى نماذج من الأفعال الكلامية التي وردت في آيات من سورة البقرة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه بالإمكان اعتبار السورة بأكملها فعلا انجازيا عاما وشاملا يتكون من مجموعة من الأفعال الصغرى (الفرعية) ،كما يقول فان دايك: " إن متواليات أفعال الكلام الانجازية مثلها مثل الأفعال المجردة تستدعي وضع تخطيط وتأويل، أعني أن بعض المتواليات الخاصة بأفعال الكلام الانجازية المتنوعة تنوي قصدا وتخطيطا، وتفهم كما لو كانت فعلا انجازيا واحدا. ومثل فعل الكلام هذا مما ينجز بواسطة متوالية من الأفعال الكلامية يجوز أن نطلق عليه الفعل الكلامي الشامل أو الفعل الكلامي الكلي"[11].

1.التوجيهيات (Directives)

لقد راجع سيرل تقسيم أوستن للأفعال التحقيقية وصنفها إلى خمسة أفعال من بينها التوجيهيات، والغرض الانجازي لهذه الأفعال يتمثل في محاولة المتكلم التأثير في المتلقي ليفعل شيئا ما، أو يقوم بأداء عمل من الأعمال. والمسؤول عن إحداث المطابقة بين العالم والقول هو المتلقي (المخاطب)، والشرط لنجاح التوجيه هو قدرة المتلقي على أداء الفعل المطلوب[12]، يضم هذا المجال مجموعة كبيرة من الأفعال الانجازية التي تتفرع إلى مجموعة من المجالات الفرعية، وتتدرج أفعال التوجيه في قوتها الانجازية باختلاف السلطة أو المكانة بين المتكلم والمخاطب، وهذا ما يعطي أفعال التوجيهيات أشكالها المختلفة: (الأمر، النصح والاقتراح والالتماس والنهي والتهديد...) وقد تنجز الأفعال التوجيهية من خلال المنطوقات الانجازية المباشرة، أي من خلال الأفعال المعجمية

الدالة بنفسها دلالة معجمية صريحة على الغرض الانجازي مثل" آمرك" و" أمنعك" و" اقترح" و"اطلب".. وقد تنجز من خلال المنطوقات الانجازية غير المباشرة. مثل خروج الأمر لدلالة التهديد أو الدعاء؛ فما "كان أمرا قد يصبح تهديدا في سياق ومقام معينين، وقد يصبح التماسا في سياقات ومقامات أخرى، بل إن الفعل اللغوي قد ينقلب ضد لفظه وصيغته فيصبح الفعل اللغوي الخبري فعلا إنشائيا والعكس أيضا صحيح. إن الفعل اللغوي [...] ليس فعلا أحادي المعنى ولا شفافا في اغلبه، بل للمقام والسياق دور بنائي في عملية إنتاجه"[13].

يلاحظ إذن في الأفعال التوجيهية تعدد الدلالات الانجازية للمنطوق الواحد، بحسب السياق الذي يستعمل فيه المنطوق الذي يتحدد دلاليا لا بالمدلول الموضوع له وإنما بقصد المتكلم والمقام. ويدخل في هذا الباب كل الجمل الطلبية سواء كانت أمرا، أم نهيا، أم نداء، أم استفهاما، أم دعاء، أم تمنيا، أم عرضا، أم تحضيضا.

سنكتفي في هذه الدراسة بالاستفهام كمثال:

الاستفهام:

وهو طلب ما ليس عندك، أي طلب الفهم أو العلم بشيء لم يكن معلوما بواسطة أداة من أدواته وهي "الهمزة، أم، هل، من، ما، متى، أيّان، كيف، أين، أنّى، كم، أي".

فالمستفهم يكون في طلب التصور مترددا في تعيين احد الشيئين مثل: أحاضر زيد أم غائب؟ ويكون في التصديق مترددا في تعيين النسبة بين الإثبات والنفي مثل: أنجح علي؟[14]. وبما أنّ الاستفهام طلب ما في الخارج أو طلب تحصيله في الذهن، لزم ألا يكون حقيقة إلا إذا صدر من شاك مصدق بإمكان الإعلام، فان غير الشاك إذا استفهم يلزم تحصيل الحاصل، وإذا لم يصدق بإمكان الإعلام انتفت الفائدة[15]. إذن لا يكون الاستفهام استفهاما حقيقيا إلا إذا توفرت شروطه، ومن أهم شروطه جهل المتكلم بما يسأل عنه وتقديره على المخاطب به، فإذا لم تتوفر شروطه انصرف عن معناه الحقيقي وطلبت به معان أخرى.

سنكتفي في الجزء التطبيقي ببعض الأمثلة عن الآيات وسنرفق كل آية بثلاث ترجمات وهي:

- Jacques Berque, Le Coran, essai de traduction, Editions Albin Michel, Paris, 1995.
- André Chouraqui, Le Coran, L'Appel, Robert Laffont, www.lenoblecoran.fr Version électronique : 1.0 (07/13)

- Boureïma Abdou Daouda, Le sens des versets du Saint Qur'ân, Daroussalam, 1ère Ed, Riyadh, Royaume d'Arabie Saoudite, 1999.

1.الاستفهام بالهمزة:

	أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ وَأَنتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (البقرة الآية 44)
Jacques Berque	Iriez-vous prescrire à autrui la piété en vous oubliant vous-même, maintenant que vous pouvez réciter l'Ecrit ? ***Ne raisonnez-vous pas ?***
André Chouraqui	Ordonnerez-vous aux humains la transparence, alors que vous l'oubliez pour vos êtres, vous qui scandez l'Écrit ? ***Ne le discernez-vous pas ?***
Boureïma Abdou Daouda	Recommandez-vous aux gens al-Birr (piété, droiture et toute action d'obéissance ordonnée par Allah) et vous oubliez vous-même de le faire? Alors que vous récitez le Livre (la Tawrât) ? ***Etes-vous donc insensés*** ?

الكلام هنا موجه إلى بني إسرائيل؛ فبعد تذكيرهم بنعمته تعالى عليهم، وضرورة الإيمان والتصديق بالحق، وإقامة الصلاة، وإيتاء الزكاة، أنكر عليهم تصرفهم ووبخهم وتعجب من حالهم، لأنهم يأمرون الغير بالبر والمعروف، ولا يمتثلون هم أنفسهم لما أمروا به وبخاصة وهم يتلون التوراة، ومن هنا جاء التوبيخ العظيم "أفلا تعقلون"، بمعنى أفلا تفطنون لقبح ما أقدمتم عليه حتى يصدكم استقباحه عن ارتكابه[16].

وجاء الاستفهام هنا للتوبيخ والإنكار بقرينة المقام ولعدم استقامة حمله على الاستفهام الحقيقي، "ويتولد منه معنى التعجب من حال الموبخ، وذلك لان الحالة التي وبخوا عليها حالة عجيبة لما فيها من إرادة الخير للغير وإهمال النفس منه، فحقيق بكل سامع أن يعجب منها"[17]. فبعد أن تحدث ابن عاشور عن خروج الاستفهام إلى التوبيخ، أخرج التوبيخ وهو من قبيل المعنى المستلزم مقاميا إلى التعجيب. فقد تم العدول من الاستفهام إلى التوبيخ ومن التوبيخ إلى

التعجيب. فنحن هنا وانطلاقا من صيغة لغوية واحدة نلاحظ ثلاث درجات من المعنى، أو ثلاث قوى انجازية.

معنى الصيغة ـ السؤال (قوة انجازية حرفية).

معنى المعنى ـ التوبيخ (قوة انجازية مستلزمة).

معنى معنى المعنى ـ التعجيب (قوة انجازية مستلزمة).

نلاحظ من خلال ترجمة Jacques Berque توظيفه للفعل **raisonner** الذي يفيد إعمال العقل لإنتاج الأفعال وإصدار الأحكام، كما يعني أيضا صياغة الحجج من أجل الإقناع بالقبول أو الرفض لأمر ما. والشخص الذي يعمل عقله يبحث دائما على حمل الآخرين على القيام بسلوك عاقل، فنفي التعقل هنا في الترجمة الفرنسية باستعمال الاستفهام الكلي l'interrogation totale يوحي بالتوبيخ لعدم الفطنة.

أمّا **André Chouraqui** فقد استعمل الفعل **discerner** الذي يدل على التمييز والتفريق بين أمرين، كما يعني تبيّن الأمر وإدراكه والإبصار به جيّدا.

لكن بالنسبة لترجمة **Boureïma Abdou Daouda** نلاحظ توظيفه للصفة **insensé** التي تعني الشخص الأحمق والأخرق الذي لا يفطن لقبح ما أقدم عليه حتى يصده استقباحه عن ارتكابه.

يبدو من خلال الترجمات الثلاث أنّ ترجمة **Boureïma Abdou Daouda** هي الأقرب للمعنى المقصود حيث راعت الفعل الكلامي الذي رمت إليه الآية الكريمة وهو التوبيخ والتعجيب.

2. الاستفهام بـ "كيف":

	كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ(البقرة الآية 28)
Jacques Berque	***Comment opposez-vous un déni à Dieu***, quand une fois morts Il vous a fait vivre, et puis vous fera mourir, et puis encore vivre, et puis que vous Lui serez ramenés ?
André Chouraqui	***Comment effaceriez-vous Allah ?*** Vous étiez morts, Il vous a donné vie, puis Il vous fera mourir et puis Il vous

	revivifiera : vers Lui vous reviendrez.
Boureïma Abdou Daouda	***Comment pouvez-vous renier Allah***, considérant qu'Il vous a donné la vie alors que vous étiez inexistants? Puis Il vous fera mourir; puis Il vous fera revivre (le Jour de la résurrection) et enfin c'est à Lui que vous retournerez.

يقول الزمخشري جاءت "كيف" بمعنى الهمزة وتقدير " أتكفرون بالله ومعكم ما يصرف عن الكفر ويدعو إلى الإيمان، وهو الإنكار والتعجب، ونظيره أن تقول: أتطير بغير جناح، وكيف تطير بغير جناح؟ (...) وقد أخرج (الكفر) في صورة المستحيل لما قوى من الصارف عن الكفر والداعي إلى الإيمان"[18]. "وكيف" هنا لإنكار الحال التي يقع عليها كفرهم، وكأنه قال كيف تكفرون بالله وانتم عالمون بحالكم هذه: حال الموت، وحال الإحياء، ثم الموت، ثم النشور(الرجوع). و"معنى الاستفهام في كيف الإنكار؛ وان إنكار الحال متضمن لإنكار الذات على سبيل الكناية، فكأنه قيل ما أعجب كفركم مع علمكم بحالكم هذه"[19]. وذلك أقوى لإنكار الكفر وابلغ.

فالإنكار والتعجب، كقوتين انجازيتين مستلزمتين، متولدتان عن القوة الانجازية الحرفية الاستفهام، وبهذا تكون الآية القرآنية قد أنجزت ثلاثة أفعال انجازية غير مباشرة وهي الإنكار والتعجيب والتوبيخ بالإضافة إلى الفعل الانجازي المباشر: الاستفهام، فالآيات القرآنية مشحونة بالدلالات المتعددة .

نرى من خلال ترجمتي كل من بيرك وشوراكي اهتمامهما بنقل الاستفهام دون الالتفات إلى دلالات التعجب والانكار، إذ نستشعر فصلا بين القوة الانجازية الحرفية الاستفهام وما يأتي بعدها من التأكيد على الحال التي كانوا عليها:

(Comment opposez-vous…... quand une fois).
(Comment effaceriez-vous…..vous étiez morts).

في حين أنّ ترجمة داوودا جمعت بينهما من خلال استعماله لصيغة ربط (Locution conjonctive) وهي considérant que التي تدل على عجيب كفرهم مع علمهم بحالهم هذه.

3. الاستفهام بـ "من":

	﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن مَّنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَن يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ﴾(البقرة الآية 114)
Jacques Berque	***Est-il pire attentat que*** d'empêcher dans des lieux consacrés à Dieu le rappel de Son nom
André Chouraqui	***Nul ne fraude davantage que*** ceux qui, dans les mosquées d'Allah, interdisent que son nom soit commémoré
Boureïma Abdou Daouda	***Qui est plus injuste que*** celui qui empêche que dans les mosquées d'Allah, on mentionne Son Nom (pendant les prières et les invocations).

"الآية تشير إلى منع أهل مكة النبي صلى الله عليه وسلم والمسلمين من الدخول إلى المسجد الحرام، وإطلاق النص يوحي بأنه حكم عام في منع مساجد الله أن يذكر فيها اسمه والسعي في خرابها، فهؤلاء بلغوا الذروة من الظلم، فلا يوجد من هو اظلم منهم، والاستفهام الإنكاري بمعنى النفي، بمعنى لا احد اظلم منهم".[20]

نلاحظ من خلال الترجمات الثلاث عنايتها بالقوة الانجازية المترتبة على الاستفهام الانكاري وهي النفي مع اختلاف الصيغ التركيبية حيث اعتمد بيرك على الاستفهام الكلي (Interrogation totale) من خلال تقديم وتأخير الفعل والفاعل (Inversion sujet Est-il verbe) كما ترجم (الظلم) بـ: pire attentat وإضافة الصفة pire التي تعني الأسوأ إلى الموصوف attentat، أمّا بالنسبة لشوراكي فلم يعتمد على جملة استفهامية على غرار ترجمتي بيرك وداوودا بل جاء بجملة النفي مباشرة لشعوره بالفعل الانجازي المترتب على الاستفهام وهو النفي، حيث وظف عبارة (Nul ne…que) كما ترجم الظلم بـ: fraude التي تعني الخطأ أو التزوير الذي يعاقب عليه الشرع والقانون، ثمّ أضاف لها الظرف (davantage (adverbe الذي يعني كثيرا وأكثر للدلالة على الإكثار من الخطإ حتى يصبح صاحبه معلوما لا يجاريه فيه أحد.

في حين نجد أنّ داوودا اعتمد على الاستفهام الجزئي (Interrogation partielle) بتوظيفه لاسم الاستفهام (Qui) مع صيغة المقارنة بالأفضلية (La superlative) plus juste que على النفي بمعنى لا أحد أظلم من هؤلاء.

يبدو لنا أن ترجمة شوراكي هي الأنسب لاعتماده على صيغة النفي مباشرة وبذلك يبرز الفعل الانجازي واضحا من خلال ترجمته.

4.الاستفهام بـ "هل":

	هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ أَن يَأْتِيَهُمُ اللّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ وَالْمَلآئِكَةُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَإِلَى اللّهِ تُرْجَعُ الامُورُ(البقرة الآية 210)
Jacques Berque	***Qu'attendent-ils***, sinon que Dieu leur vienne dans une nuageuse pénombre, les anges avec Lui et que tout soit consommé? ».
André Chouraqui	***Qu'attendent-ils***, sinon qu'Allah vienne à eux dans l'ombre des nuées avec les Messagers ? L'ordre est prescrit et tout ordre revient à Allah.
Boureïma Abdou Daouda	***Qu'attendent –ils*** sinon qu'Allah leur vienne à l'ombre des nuées de même que les anges et que leur sort soit (alors) réglé ? Et c'est à Allah que toute chose est ramenée.

وحرف " هل " يفيد الاستفهام ويفيد التحقيق. والاستفهام إنكاري لا محالة بدليل الاستثناء، فالكلام خبر في صورة الاستثناء، وهذا المركب ليس مستعملا فيما وضع له من الإنكار بل مستعملا إما في التهديد والوعيد للتاركين الدخول في السلم، وإما في التهكم إن كان المقصود من الضمير المنافقين واليهود أو المشركين.[21] فالاستفهام خرج إلى الإنكار، والإنكار خرج إلى التهديد والوعيد والتهكم.

يبدو في هذه الآية تشابه الترجمات الثلاث في نقلها للدلالة الإنجازية للاستفهام، إذ اعتمدت على الصيغة (que....sinon que) التي تحققت من خلالها المعاني الانجازية الملازمة للاستفهام وهي الانكار والوعيد والتهكم، بالاضافة إلى توظيفهم للفعل (Attendre) الذي يفيد معنيين:

معنى التأخير والتأجيل للتاركين الدخول في السلم (التهديد والوعيد)، ومعنى الترقب والانتظار للمشركين والمنافقين (التهكم).

5. الاستفهام بـ " أنّى ":

	قَالُوٓاْ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُ ٱلْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ (البقرة الآية 247)
Jacques Berque	***Comment***, dirent-ils, ***aurait-il sur nous royauté ?*** Nous y avons plus de droit que lui…
André Chouraqui	Ils disent : ***« Serait-ce à lui de régner sur nous ?*** Nous avons plus de droit que lui à la royauté.
Boureïma Abdou Daouda	Ils dirent: ***«Comment régnerait-il sur nous?*** Nous avons plus de droit que lui à la royauté.

لقد كان مطلب بني إسرائيل لنبيهم أن يكون لهم ملك يقاتلون تحت لوائه، فلما بعث الله لهم ملكا يجادلون نبيهم في هذا الاختيار، وينكرون أن يكون طالوت ملكا عليهم لأنّهم أحق بالملك منه، ولأنه لم يؤت سعة من المال ولذلك جاء استفهامهم، " أنّى يكون له الملك". وأنّى بمعنى كيف ومن أين. وهو إنكار لتملكه عليهم واستبعاد. والمعنى كيف يتملك علينا والحال انه لا يستحق التملك لوجود من هو أحق بالملك منه.[22] كما أن الاستفهام مستعمل في التعجب، تعجب من جعل مثله ملكا، وكان رجلا فقيرا،[23] ولهذا رد عليهم نبيهم بأن الله اصطفاه وزاده بسطة في العلم والجسم.

فبالإضافة إلى القوة الانجازية المؤشر لها بأداة الاستفهام "أنّى"، أفاد التركيب الاستفهامي الإنكار والتعجب وهما قوتان انجازيتان مستلزمتان مقاميا وسياقيا.

في هذه الآية استعمل كل من بيرك وداوودا اسم الاستفهام (Comment) مكافئا في الدلالة لاسم الاستفهام أنّى بمعنى كيف ومن أين؟ وهذا التركيب الاستفهامي يستعمل في التعجب وإنكار الأمر، وليس فقط مجرد الاستفهام وطلب توضيح الأمر من المخاطب، لذلك فالترجمة الصحيحة التي تحافظ على القوة الانجازية المستلزمة للفعل الكلامي الاستفهامي هي بتوظيف صيغة الاستفهام الجزئي (Interrogation partielle) يتقدمها اسم الاستفهام

(Comment). أمّا بالنسبة لشوراكي فقد اقتصر على ترجمة الاستفهام حرفيا دون مراعاة القوتين الإنجازيتين المستلزمتين مقاميا وسياقيا وهما الإنكار والتعجب؛إذ جاء بصيغة الاستفهام الكلي (Interrogation totale) من خلال تقديم وتأخير الفعل والفاعل، مما يدل على وجود استفهام خال من الدلالة الإنجازية المقصودة في الآية الكريمة.

خاتمة

من أهمّ النتائج التي يمكن أن نذكرها هنا ما يأتي:

– تقوم نظرية الأفعال الكلامية على أساسين منهجيين هما: عرفية الاستعمال ومقصد المتكلم، فأمّا عرفية الاستعمال فذلك أنّ استعمال اللغة منوط بما تعارف عليه أبناؤها في ألفاظها وصيغها وتراكيبها، وما تقتضيه مقامات الكلام وأعراف الناس وأحكام الشرع، ومن ثم كان العرف عند العلماء ثلاثة أعراف: عرف لغوي استعمالي، وعرف اجتماعي وعرف شرعي.

– لا يمكننا فهم الترجمة إلاّ إذا فهمنا النصية؛ إذ علينا أن نفسّر كل العوامل التي تسهم في خلق كل من التكافؤ النصّي والتكافؤ التواصلي بين النص المصدر والنص الهدف، ولا توجد ترجمة صحيحة واحدة لنص من النصوص (هناك عدّة ترجمات للنص القرآني حسب ما يعتمده المترجم من تفاسير وكتب الحديث والأصول)، فهناك عدّة ترجمات للنص المصدر بقدر ما هناك مواقف تتطلب هذه الترجمات.

–ما يحاول المترجمون نقله في الواقع أثناء نقل المعنى من النص المصدر إلى النص الهدف هو القيم التواصلية، والقيمة التواصلية هي التأثير البراغماتي والاجتماعي الناجم عن توليد هذا المعنى، كما إنّ مقدرة المترجم على إصدار نص يتمتّع بقيمة تواصلية في اللغة الهدف تقيّدها مقدرة القارئ على فهم الدلائل اللغوية وما تشير إليه.

– تبيّن لنا أنّ للاستفهام قوة انجازية مباشرة حرفية تتمثّل في السؤال، وقوى انجازية مستلزمة مقاميا ينبغي على المترجم عموما، ومترجم معاني القرآن بشكل خاص أن يولي لها الأهمية التامة من أجل نقل دلالات أفعال الكلام إلى اللغة الهدف بأمانة.

هوامش:

[1]ينظر: نعمان بوقرة، نحو نظرية لسانية عربية للأفعال الكلامية، قراءة استكشافية للتفكير التداولي في المدونة اللسانية التراثية، مجّلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع17، 2006 ، ص 169.

[2] Orechioni, C. K : Enonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, (Paris), 1980, p. 185.

[3] Danielle-Claude Bélanger. Résumé de lecture. Cahiers de traductologie n° 4, éditions de l'Université d'Ottawa, (Canada), 1981, p 123.

[4]جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر. سعيد الغانمي، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، (بيروت- لبنان)،2006، ص203

[5] Danielle-Claude Bélanger, op-cit, p.124.

[6] Van Dijk.T.A., An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition, Hillsdale, N.J.: (Erlbaum), 1980, p 201.

[7] Danielle-Claude Bélanger, op-cit, p.125.

[8] Ibid, p.126.

[9] Ibid, p 129.

[10] Ibidem.

[11]فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي التداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب ، (بيروت، لبنان)، د ط، 2000، ص 316.

[12] John Searle, A classification of illocutionary Acts, Language In Society, Volume 5,Number 1, April ,1976, p.11

[13]يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، الإستراتيجية والإجراء، عالم الكتب الحديث، (إربد-الأردن)، جدارا للكتاب العالمي، (عمان-الأردن)، ط1، 2007، ص 292.

[14]ينظر: محمد خان، لغة القران الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (عين مليلة، الجزائر)، ط 1، 2004، ص ص 221،222.

[15]الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (صيدا- بيروت)، د ط، 2005، ج2، ص 203.

[16]محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ضبط وتوثيق أبي عبد الله الداني بن منير آل زهدي، دار الكتاب العربي، (بيروت-لبنان)، ط1 ج1، 1427هـ-2006م ، ص 105.

[17]الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، دط، ج1، 1984، ص 475.

[18]الزمخشري، مرجع سابق، ج1، ص 97.

[19]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[20]الزمخشري، مرجع سابق ، ج1، ص 145.

[21]الطاهر بن عاشور، مرجع سابق ، ج2، ص ص282،283.

[22]الزمخشري، مرجع سابق ، ج1، ص 224.

[23]الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ج2، ص 490.

Revue Ichkalat ISSN:2335-1586 مجلة إشكالات في اللغة والأدب
رقم العدد التسلسلي 18 مجلد: 08عدد: 3 السنة 2019

أسس المنهج المرفولوجي
Basics of Morphological Method

خيرة قداسي / إشراف: أ.د الزاوي فتيحة
جامعة أحمد بن بلة1 وهران
kadacikheira@gmail.com

تاريخ الإرسال:.2018 /12/12	تاريخ القبول2019/01/25	تاريخ النشر : 2019/07/15



يعرض المقال الموسوم ب : أسس المنهج المورفولوجي ملخصا لمنهج شكلاني صرف،أوجده فلاديمير بروب لدراسة الحكاية وفق بنائها التركيبي الكلي، حيث تطرق المقال في البداية الى مفهوم مصطلح المورفولوجيا ، و الى أهم المنطلقين الأساسيين الذين أتكأ عليهما بروب في ايجاد مصطلحه ،ثم يدرج أهم الظروف و الأسباب التي استدعت بروب ايجاد مثل هذا المنهج، كما يعرض مضمونه الذي يقوم في الأساس على المثال الوظائفي، بعد أن حدده بروب باحدى و ثلاثين وظيفة، و قد تم عرضها مع الشرح و التفصيل، ليصل في الأخير الى عيوب المنهج التي كانت منطلقا أساسيا لدراسات سردية ذات طابع منهجي جديد، حيث اكتفى المقال في هذه الزاوية بتقديم دراسات كلود بريمون و رولان بارت.

الكلمات المفتاحية: البنية؛ المحايثة؛ السياقية؛ الوظيفة؛ السرد؛ الحكاية؛ الشكل؛ الفعل؛ المقطع،النسق.

summary:

This articale; tagged by : the morphological approach ; shows a summary of a purely formal approach; created by Vladimir Prop to study the story according to its whole structural structure. The article first reffered to the concept of morphology , and the two most important principales that Prop used them to find his term, and the reasons behind the creation of such as approach. As it also shows the content which is based on the functional example, where Prop identified it by thirty-one functions; where it have been presented in details and explanation ; to arrive finally to this approach's negatives which where a basic depart for a new narrative studies of a new methodological nature. At this corner, the artical only provided Claude Breno and Roland Bart's studies



عج مجال الاشتغال على السرديات بدراسات كثيرة في فترة ما قبل المنهج البنائي ،التي لم تشهد آلياتها استقرارا على منهجية صلبة في كثير من الأحيان، وافتقرت إلى القدرة على التعميم و الشكلنة ،غير أن ما يقره النقاد والدارسون ،في شأن أكثر الدراسات أصالة وانبعاثا للدرس البنيوي المعاصر، هي بلا شك مورفولوجية **فلاديمير بروب***،فما المقصود إذن بالمورفولوجيا؟

أشار **فلاديمير بروب**[1] في كتابه"**مورفولوجيا القصة***",إلى أنّ المورفولوجيا، تعني "**دراسة الأشكال ,وفي علم النبات ,فإنها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للنبتة، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع، وبشكل اخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة.**"[2]

يُشير التعريف أن **بروب** اعتمد على منطلقين أساسيين في وضع مقومات منهجه :

المنطلق الأول :اعتمد على الجانب العلمي الذي اتكأ عليه العلماء في دراسة بنية النبات ،أي دراسة الأجزاء المكونة للنبات، والعلاقة القائمة فيما بينها ،حيث استعار "**بروب**" مصطلح **المورفولوجيا** من العلوم التطبيقية التي كانت سائدة في عصره والمتمثلة في علم النبات والتشكيلات العضوية، وطبّق قوانينها على النصوص الحكائية ، ثم أكد صلاحية مفهوم هذا المصطلح في الأدب الشعبي حينما أضاف قائلا "**ولكن أحدا لم يخطر له في البال أية إمكانية لوجود مفهوم "مورفولوجية القصة " أو إطلاق تعبير من هذا النوع ،وذلك على الرغم من أن دراسة الأشكال ،ووضع القوانين التي تحكم البنية أمر ممكن في ميدان القصة الشعبية والفولكلورية، وبنفس الدقة التي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية**"[3]

يرى"بروب" أن الحكاية شأنها شأن النبتة أو الكائن العضوي تخضع لقانون البُنية، فهي في نظره هيكل وبنية مركبة ،يمكن تفكيكها واستنباط لعلاقة التي تربط مختلف وظائفها،في مسار تتابعي معين.

فما المقصود إذن بالبنية؟ ..."**البنية في اللغة العربية هي ترجمة لكلمة Structure المأخوذة من اللاتنية Structura = البناء،والبنية هي كل متكامل (مهما كان نوعه) مؤلف من عناصر مادية أو مجردة،لها ملامح مختلفة، لكنها تنتظم فيما بينها في علاقة ما، تتجلى في تكوين العملComposition وتشكل نظاما أو نسقا يعطي المعنى الشامل للعمل ، ومعنى الجزء يتولد من علاقته بمعنى الكل.**"[4] فصواب الدراسة

حسب "بروب" هو ما خضع للتحليل والتصنيف العلمي الذي خضع له النبات.لذلك نجده يقول "**تخضع الأجزاء المكونة أكثر من غيرها للمقارنة.وهذا ما يتفق – في علم الحيوان – مع المقارنة بين الفقاريات بعضها مع بعض ،أو الأسنان بعضها مع بعض. وفي الوقت نفسه ، فإن بين التشكيلات العضوية والقصة فارقا كبيرا يُسهل من مهمتنا .ففي حين يُؤدي تغيير جزء أوسمة من التشكيلات العضوية إلى تغير سمة أخرى، إن كل جزء في القصة يُمكن أن يتغير بشكل مستقل عن الأجزاء الأخرى.**"[5] ،وبهذا فقد عمل بروب في سياق منهجه على رصد عناصر التشابه والاختلاف بين دراسة التشكيلات العضوية ودراسة الحكاية وفق معيار واحد والمتمثل في دراسة الأجزاء المكونة وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالكل

اعتمد بروب على هذا المنهج العلمي بُغية تدعيم وجهة نظره ،التي كانت بمثابة ردة فعل على المناهج السابقة التي نظرت إلى وحدات الحكاية على أساس مستقل، في حين أن أحداث هذه الوحدات يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا، يصعب فيه عزل الحدث الواحد عن سائر الأحداث، كما كان هدف بروب من إرساء قواعد منهجه أيضا " **تجنب ما سمته النظرة الكلاسيكية بالمبررات النفسانية التي ينتج عنها الفعل** "[6] ،حيث يكشف بروب في منهجه هذا عن النظرة الهيكلية للحكاية كونه يركز على تركيبتها وهيكلية وظائفها وعلاقة أجزائها ببعض دون المعنى وهو بالضبط ما يحيل إلى التمييز بين الشكل و المضمون .

المنطلق الثاني:اعتمد "**بروب**" على الإرث النقدي للشكلانيين الروس المعاصرين له على سبيل الذكر "**توماشفسكي**"،و"**فيزيولوفسكي**"و"ج" "**بيديه**" اذ يعتبر كتابه "**مورفولوجيا القصة**"امتدادا وتطويرا لأرائهم، فمفهوم **الوظيفة** ما هو إلا تطوير لمفهوم الحافز عند **فيزيولوفسكي**.

<u>أسس المنهج المورفولوجي البروبي</u> :

المنهج المورفولوجي ،هو طريقة في تحليل الحكايات ودراستها، أوجده **فلاديمير بروب** ضمن مقترب شكلاني صرف ،يعتمد على بنية الحكاية، وتتبع الأنساق الهيكلية للحكايات المتعددة بغية اكتشاف الأنساق البنيوية التي تتحكم فيها.

حدد "**بروب**" أسس وقواعد منهجه في قوله "**سنعمد إلى المقارنة بين موضوعات هذه القصص. ومن أجل ذلك سنقوم بعزل الأجزاء المكونة للقصص العجيب متبعين مناهج خاصة، ثم نتبع ذلك بمقارنة القصص حسب أجزائها المكونة، وستكون نتيجة هذا العمل**

دراسة في الشكل"**Une morphologie**"[7] اتبع **بروب** منهجا وصفيا قائما على الاستقراء ، والوصف والتصنيف والتحليل والتمييز بغية دراسة الأشكال والقوانين التي تتحكم في الحكاية الشعبية الروسية، الأمر الذي جعله يهتم بالمبنى الحكائي دون المتن ، حيث اهتم بالأنساق البنيوية التي تتحكم في الحكايات واستخلاص وحداتها التي تسمح بالمقارنة بين مختلف الحكايات .

تكشف هذه الأسس التي أدلى بها "**بروب**" عن **قوانين أساسية** سطرها في منهجه، أولها **عزل الأجزاء المكونة للحكاية**، ثم **مقارنة الحكايات وفق هذه الأجزاء**. ليتوصل في النهاية إلى **التشابه والإختلاف المورفولوجي** بين كل الحكايات. وفي ما يلي سنحاول التفصيل أكثر في ما ذكرناه :

أولا :عزل الأجزاء المكونة للحكاية بعضها عن بعض :

يقوم التحليل المورفولوجي بتقسيم الحكاية إلى أجزاء وتصنيفها إلى أنواع ومن ثم دراسة العلاقة التي تجمع بين هذه الأجزاء التي تكون البنية الكلية للحكاية ، حيث يُنظر في النهاية إلى العمل الأدبي ككل متكامل من خلال أجزائه.

حدد "**بروب** "هذه الأجزاء في نقطتين مهمتين ،**قيم ثابتة** وأخرى **متغيرة**، نشرحهما على النحو الآتي :

(أ) **قيـــم ثابتــة**:هي وحدات نصية تتكرر من نص إلى آخر تتمثل في أفعال الشخصيات، أو ما يعرف بالحركات ،أطلق عليها اسم **الوظائف les fonctions** .ويقصد بها كل **"ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة"**[8] ،حيث يُعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة ، فهي من وجهة نظره تُشكل المحتوى الأساسي للحكاية، بحكم أنها عنصر ثابت يتحكم في البنية الشكلية لنص الحكاية، ويتم من خلاله الكشف عن البنية الداخلية، وقد حصرها"**فلاديمير بروب**" في إحدى وثلاثين (31) وظيفة، وهي على النحو الآتي:

الحالة البدئية: أشار بروب أنها نص تمهيدي لا يمكن اعتباره وظيفة،إلا أنها عنصر مورفولوجي مهم يتم فيه التعريف بالأسرة وعدد أفرادها ، أو التعريف بالبطل وذكر أوصافه.يرمز إليها بالحرف (α)[9]

تُمهد **الحالة البدئية** لظهور الوحدات الوظيفية **السبعة الأولى**، التي تمثل العناصر الأساسية في الحكاية، والتي تسير وفق تتابع الحركات والأحداث وهي:

1-وظيفة الابتعاد:éloignement

تتمثل في ابتعاد أحد أفراد العائلة عن البيت أو القرية،أشار إليه **بروب** بالحرف (B).

حيث تتخذ هذه الوظيفة أشكالا متعددة:

1- بالنسبة للشخص الراشد العمل ، الغابة ،التجارة،الحرب .

2- وفاة الوالدين.

3- بالنسبة للشباب القيام بزيارة،التنزه،صيد السمك.[10]

2 _وظيفة الحظر: interdiction

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف(γ)، حيث تتمثل في تحذير البطل من القيام بشيء ما.

يتخذ الحظر أشكالا كثيرة,فقد تكون في شكل اقتراح أو طلب النصيحة أو أمر،أو توجيه رجاء،كأن تُنهي الأم ابنها عن الذهاب إلى الصيد في صيغة "لازلت صغيرا".

قد تسبق هذه الوظيفة وظيفة ابتعاد ، وقد يرد **الحظر** دون أن تكون هناك علاقة **بالابتعاد** كأن يُمنع من قطف التفاح أو فتح العلبة ....إلخ.[11]

3 _وظيفة التجاوز: transgression

أشار إليها بروب بالحرف(δ) ،وتعني مخالفة التحذير، وعدم احترام الأمر أو النصيحة، أو عدم الامتثال للأمر.

تتناظر أشكال التجاوز مع أشكال الحظر، غير أنه قد تتحقق وظيفة التجاوز في غياب الحظر ، فذهاب الأميرات إلى الحديقة وتأخرهن في العودة إلى البيت يُعلن عن تحقق **وظيفة التجاوز** في غياب **الحظر**، وهو ما يُؤكد ثنائية **الحظر والتجاوز**.

تعلن هذه الوظيفة عن ظهور شخصية **المعتدي**، و عن ظهور شخصيات جديدة في مسرح الأحداث.[12]

4 _وظيفة الاستخبار: Interrogation

أشار إليه بروب بحرف(ε) ،وتعني قيام الشخصية الشريرة بمحاولة استطلاعية لمعرفة شيء ما يتعلق بالبطل أو الشخصية المفقودة، أو موقع أشياء ثمينة.

قد يكون الاستخبار مقلوبا، بحيث تستجوب الضحية الشخصية الشريرة[13].

أما في الحالات الخاصة فقد يرد عن طريق وسطاء.

5 _وظيفة الإخبار:Information

أشار إليه بروب بحرف (ε) ،و تعني حصول الشخصية الشريرة على معلومات عن ضحيتها، أو حول الشيء المفقود أو المرغوب فيه،أما عن أشكال ورود هذه الوظيفة فإن الإخبار يرد فيها إما مباشرا أو مقلوبا، حيث تظهر ازدواجية هذا العنصر كون أن الثاني يتبع الأول ، فكيفما كان الاستخبار سيكون الإخبار.[14]

6 _وظيفة الخديعة :Tromperie

أشار إليها بروب بحرف (π). و تعني قيام الشخصية الشريرة بخداع ضحيتها باستخدام وسائل الإقناع.

تتخذ وظيفة الخداع أشكالا متعددة ،على سبيل المثال ظهور الشخصية الشريرة في مظهر مخادع كأن يغير هيئته، أو يتحول التنين إلى عنزة ذهبية أو إلى شاب وسيم، أو تتحول الساحرة إلى عجوز طيبة....إلخ.

كما قد تستعين الشخصية الشريرة بالأدوات السحرية لخداع ضحيتها[15]

7–وظيفة التواطؤ:Complicité

.أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (θ)،وتعني وقوع الشخصية البطلة أو الضحية فريسة لوسائل الإقناع التي تستخدمها الشخصية الشريرة

8 _وظيفة الإساءة:Méfait

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (A) ، و هي وظيفة مزدوجة

8أ–: تتمثل في إساءة الشخصية الشريرة للشخصية البطلة أو لأحد عائلته

8ب–: تتمثل في إحساس الشخصية البطلة بالنقص، أو بالحاجة الماسة إلى شيء معين: مال، دواء، أولاد، امرأة...إلخ.

تتخذ وظيفة الإساءة أشكالا مختلفة* في جميع الحكايات تبعا للنماذج المدروسة، حيث أعطى **بروب** أهمية بالغة لهذه الوظيفة في حركة الحكاية، واعتبر الوظائف السبع الأولى وظائفا تمهيدية لها، تجعل أمر وقوعها سهلا وممكنا.[16]

9–وظيفة وساطة،لحظة تحول:Médiation ,moment de transition

أشار إليها بروب بحرف (B) ،وتعني طلب أو التماس أو أمر، يكون موجها للبطل بغية إصلاح إساءة أو سد افتقار،.

تسمح هذه الوظيفة بظهور البطل على مسرح الأحداث، وحسب وجهة نظر بروب هناك نمطين مختلفين ينتمي إليهما البطل، هما البطل الباحث، والبطل الضحية ،حيث أن تحديد نمط انتماء البطل في الحكاية سيسهل من مهمة تحديد الوظائف،

يُشير **بروب** أن وظيفة الوساطة تكون في حالة البطل الضحية والباحث والتي ستكون سببا في رحيلهما لاحقا.[17]

ترد أشكال هذه الوظيفة في حالة البطل الباحث كالآتي :[18]

1- نداء النجدة يليه إرسال البطل.

2- إرسال البطل فورا في صورة أمر أو رجاء، مصحوبا إما بالوعيد وإما بالوعود ،أو الإثنين معا.

3- خروج البطل من دياره من نبع إرادته.

4- تفشي خبر المصيبة كأن يمضي البطل في البحث عن اخته التي أختُطفت قبل ولادته دون أن يُطلب منه ذلك.

ب- أما في حالة البطل الضحية فإن هذه الوظيفة ترد على الأشكال الآتية :

1-إبعاد البطل المطرود عن دياره.

2-إطلاق سراح البطل المحكوم عليه بالموت سرا.

3-إنشاد أغنية حزينة مثلا في حالة القتل يطلق الأخ الذي بقي حيا نواحا ،يُفشي به المصيبة ويسمح بظهور رد الفعل[19]

10–وظيفة الفعل المعاكس: **Début de l'action contraire**

أشار بروب إلى هذه الوظيفة، بالحرف (C) ،و تعني قبول البطل الباحث القيام بالتحرك أو العزم على ذلك ،يعني بذلك نية الفعل ،على أساس أن القرار يسبق البحث .

تعلن هذه الوظيفة عن قرار انطلاق الصراع، مع سبب الإساءة ومسبب الافتقار، غير أن هذه الوظيفة تغيب في حالة البطل الضحية.[20]

11- وظيفة الرحيل: Le départ

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (↑)، وتعني مغادرة البطل منزله أو قريته

أكد بروب أن خروج البطل في وظيفة الرحيل، تختلف تماما عن خروجه في وظيفة الابتعاد، كما يختلف هدف البطل بنمطيه في هذه الوظيفة ،ففي حالة البطل الباحث يكون خروجه من أجل البحث ووفقا لرغبته، أما في حالة البطل الضحية فيكون خروجه لمغامرة مجهولة المعالم.

تُعلن هذه الوظيفة عن دخول شخصية المانح أو المزود صدفة في طريق البطل حيث يعرض المانح مساعدتة على البطل سواءً كان باحثا أوضحية[21]

12-أولى وظائف المانح: .Première fonction du donateure

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (D) ،وتعني اختبار يقع على البطل ،حتى يتسنى له الحصول على المساعدة، و تتحدد لديه قدرة البحث والفعل.

ورد الإختبار في نصوص الحكايات بصور مختلفة إما يكون أسئلة، أو يكون ألغازا أو صراعا...إلخ .

أما المساعدة؛ فقد ظهرت هي الأخرى في صور مختلفة، قد تكون مادية بشرية، معنوية.[22]

13-وظيفة ردفعل البطل:Réaction du héro

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (E) ،وتعني ردة فعل البطل اتجاه هذا الاختبار سواءً بالسلب أو بالإيجاب،[23]

14-وظيفة تلقي الأداة السحرية: Réception de objet magique

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (F) ،وتعني حصول البطل على الأداة التي تساعده على أداء مهمته .

ترد الأداة السحرية في صور مختلفة :

1- حيوانات

2- أشياء لها خواص سحرية (السيف ،الكرة ...وغيرها)

3- صفات يتلقاها البطل مباشرة تُكسبه القدرة على التحول إلى حيوان.[24]

4- 15-وظيفةٌ تنقل في المكان بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل : Déplacement dans l'espace entre deux rouyames ,voyage avec un guide

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (G)، وتعني انتقال البطل إلى مكان ضالته المنشودة.

تتحقق وظيفة الانتقال بوسائل مختلفة (سحرية،حيوانية ،بشرية،طبيعية.)[25].

16-وظيفة معركة: Combat

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (H) ،وتعني صراع الشخصية البطلة مع شخصية **المعتدي.**

حيث أكد في شأن هذه الوظيفة على ضرورة تحديد الصراع الذي يخوضه البطل*

17-وظيفة سمة:Marque

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (I) ،حيث تتخذ هذه الوظيفة أشكالا مختلفة نذكر منها شكلين اثنين

1-يتمثل في ظهور علامة على جسم البطل أثناء الصراع كالجرح مثلا

2-حصول البطل على خاتم أو منديل

وقد يلتقي الشكل الأول مع الثاني فيُضمد البطل جرحه بمنديل الأميرة أو الملك.[26]

18-وظيفة انتصار: Victoire

أشار إليها بروب بالحرف (J) ،وتعني انتصار البطل على الشخصية الشريرة[27].

19-وظيفة إصلاح إساءة: Réparation

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (K) ،وتعني قيام البطل بإصلاح الإساءة البدئية، أو سد الحاجة،أو العثور على الشيء المفقود،و هي وظيفة مرتبطة بالوظيفة رقم ثمانية.(08)،حيث تكون الحكاية في هاته الأثناء في ذروتها،[28]

20 _وظيفة العودة:Retour

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (↓) ،وتعني عودة البطل إلى أهله وقريته، بعد إصلاح الإساءة أوسد الحاجة.

تتخذ هذه الوظيفة أحيانا شكل الهرب في الحكاية.[29]

21–وظيفة المطاردة:Poursuite

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (P')،وتعني مطاردة الشخصية الشريرة للشخصية البطلة ،ومحاولة إلحاق الأذى بها،حيث تتخذ أشكالا عديدة كأن تطير الساحرة وتطارد الصبي الصغير[30]

22 _وظيفة النجدة:Secours

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (Rs)،وتعني حصول البطل على إسعاف أو نجدة تنقذه من مطاردة الشخصية الشريرة.

ترد وظيفة النجدة في صور كثيرة، كأن يختبأ أو يتحول إلى شيء آخر

لا يمكن التعرف إليه، وبوسائل مختلفة، سحرية، طبيعية،حيوانية، بشرية.

تتوقف الكثير من الحكايات في المرحلة التي ينجو فيها البطل من مطارديه،ويعود إلى بلدته ويتزوج، لكن في حالات أخرى تُخضع الحكاية البطل لمصائب جديدة تتسبب في إساءة متكررة بظهور شخصية المعتدي مجددا، وبهذا تعلن الإساءة الجديدة عن وجود نسقا آخر يشمل وظائف متكررة تحقق استطالة الحكاية [31]

23 _وظيفة الوصول: Arrivée incognito

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (O)، وتعني عودة البطل إلى قريته متنكرا دون أن ينكشف أمره، [32]

24 _وظيفة مزاعم باطلة:Prétentions mensongères

أشار **بروب** إلى هذه الوظيفة بحرف (L)،وتعني أخذ البطل المزيف لمكان البطل الحقيقي ،بعد أن أصدر في غيابه إدعاءات كاذبة

25 _وظيفة مهمة صعبة: Tache dificile

أشار إليها بروب بحرف (M)،وتعني عرض مهمة صعبة على كلا البطلين للتأكد من حقيقة البطل الحقيقي.

يؤكد بروب بشأن هذه الوظيفة أخذ الحيطة والدقة لأنها تشهد إدغاما*

26 _وظيفة المهمة المنجزة:Tache accomplie

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (N)،وتعني نجاح البطل الحقيقي في إنجاز المهمة الصعبة، وفشل البطل المزيف.

تتخذ هاته الوظيفة أشكالا مختلفة يتفق فيها أشكال المهمات مع أشكال الاختبار بدقة متناهية،وقد يُنجز البطل بعض المهمات قبل أن يُكلف بها أشار إليها بروب بحرف (oN)،على أنها حالة إنجاز مسبقة.[33]

27 _وظيفة التعرف:Reconnaissance

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (Q) ،ويعني التعرف على البطل الحقيقي إثر نجاحه في إنجاز المهمة الصعبة،أو من علامة كان يحملها في جسده، أو من شيء آخر أشتهر به[34].

28_وظيفة الاكتشاف: Découvert

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (Ex)،وتعني التعرف على حقيقة البطل المزيف في أشكال مختلفة، على سبيل المثال،الفشل الذريع في إنجاز المهمة الصعبة.حيث ترتبط في غالب الأحيان **بوظيفة التعرف** .

29_وظيفة التجلي:Transfiguration

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بحرف (T) ،ويعني ظهور البطل الحقيقي في مظهر جديد بفضل عوامل سحرية أو طبيعية.كأن يمر البطل من أذني أي حيوان ويتغير مظهره حيث يُصبح فائق الجمال.[35]

30 _وظيفة عقاب:Punition

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف(U)،وتعني عقاب البطل المزيف لتنكره ،واعتدائه على الشخصية البطلة،وتزييفه للحقيقة.

يشير بروب في مسالة العقاب ،أن الحكاية لا تُعلن عن عقاب المعتدي في كل الأحوال ، حيث أنه لاُ يعاقب حينما لا تحمل الحكاية معركة أو مطاردة ، بل قد يتم أحيانا الصفح عنه.أما في الحالة المعاكسة فإنه يُقتل في المعركة أو أثناء المطاردة.

31 _وظيفة زواج: Mariage

أشار بروب إلى هذه الوظيفة بالحرف (W)،تعني مكافأة يتوج بها البطل، تتخذ صورا مختلفة اعتلاء العرش ،الزواج ،مكافأة مالية ،موت...إلخ.[36]

توصل "بروب" في سياق مضمون منهجه إلى أهم **عنصر في الحكاية** ،والذي أطلق عليه اسم الوظيفة ،حيث تمثل هذه الوحدة الحركة الأساسية التي تتحكم في الحكاية كلها، ، نعمل في مايلي على تعداد خصائصها :

جعل من الوظائف عددا محدودا "إحدى وثلاثين"وظيفة (31)،حيث أكد أنه لا يمكن عزل أكثر من ذلك.[37]

ـ تعتبر الوظيفة من الوحدات النصية الثابتة، التي لا يمكن للحكاية أن تستغني عنها.

ـ ليس من الضروري أن ترد كل الوظائف التي حددها فلاديمير بروب في حكاية واحدة[38].

ـ ليس من الضروري أن يكون هناك تسلسل في وحدات الحكاية على النحو الذي ذُكر سابقا ،فقد تسبق الوظيفة الخامسة عشر(15) مثلا الوظيفة الثالثة .(03)

ـ اختلاف الوحدات الوظيفية من حيث الأهمية، حيث تُعتبر الوظيفة رقم ثمانية المزدوجة ،من أهم الوظائف التي عددها"**بروب**"وتتمثل في:

الوظيفة 8أ :إساءة الشخصية الشريرة للشخصية البطلة أو لأحد عائلته.

الوظيفة 8ب :إحساس الشخصية البطلة بالنقص، أو بالحاجة الماسة إلى شيء معين، فهما من وجهة نظره، يقفان على قدم المساواة من ناحية الأهمية بالنسبة للبناء التركيبي ،ومن يحقق الحركة الحقيقية في الحكاية[39].

ـاحتمال وجود كلا الوظيفتان (8أ،8ب) في الحكاية الواحدة، كما أنه لا يمكن للحكاية أن تستغني عن أحدهما .

ـوقوف الوظيفة رقم ثمانية (08) المزدوجة، على قدم المساواة لا يعني أنهما متشابهتان، فالفرق بينهما هو أن الوظيفة الأولى تُفرض على البطل من الخارج أما الوظيفة الثانية تنبع من داخل البطل.

تعتبر الوحدات الوظيفية السبعة الأولى،وظائف تمهيدية في الحكاية يكمُن دورها،في تحقيق فعل الوظيفة رقم ثمانية (08) المزدوجة، حيثُ مهد الطريق لفعل الشخصية الشريرة، أو لحالة الشعور بالنقص[40]

يقّل اجتماع كل الوحدات الوظيفية السبعة الأولى في بداية كل الحكايات والسبب يرجع إلى أن حدوث فعل الإساءة الذي يندرج ضمن الوظيفة ثمانية (08) المزدوجة يتحقق بفعل وسيلتين:

الوسيلة الأولى :تشمل الوظيفة الثانية والثالثة (02،03) والتي تتمثل في وظيفة الحظر والتجاوز

الوسيلة الثانية :تشمل الوظيفة السادسة والسابعة (06،07) والتي تتمثل في وظيفة الخديعة، و وظيفة التواطؤ.

قد تكتفي الحكاية في بدايتها الاستهلالية، بإحدى الوسيلتين دون الأخر [41]

يعتمد **التحليل المورفولوجي** على ربط كل وظيفتين، و هو ربط تفرضه أحداث الحكاية، مثل الوظائف التالية: (الحظر والتجاوز) (الاستخبار والإخبار) (الخديعة، و التواطؤ). (المعركة والانتصار). (المطاردة والنجدة)

وقد تكون الوظائف على شكل مجموعات مثل الإساءة وإرسال البطل وطلب النجدة وقرار إصلاح الإساءة، والرحيل كما تود مجموعة أخرى متمثلة في الوظائف التالية :اختبار المانح للبطل وردت فعل البطل ومكافأته.

وقد تكون وظائفا مفردة مثل الابتعاد ، العقاب ، الزواج ...إلخ. [42]

يعتمد **التحليل المورفولوجي** على فكرة التمييز بين الشكل والمضمون,حيث يُمكن للوحدة الوظيفية أن تتحقق بوسائل مختلفة، دون أن يتأثر النموذج البنائي للحكاية.وهو ما تحقق في الوظيفة اثنان وعشرون (22) التي تمثل وظيفة النجدة، حيث يحصل البطل على إسعاف أو نجدة تنقذه من مطاردة الشخصية الشريرة. كأن يحوّل نفسه إلى شكل آخر لا يتعرّف عليه المطاردين له، أو يرمي بأشياء سحرية في الطريق تعيق المطاردين له، أو يُنقذ البطل حيوان طيّب..

(ب)–قيم متغيرة :هي وحدات نصية تختلف من نص إلى آخر، وهي كل ما يُستبدل في النصوص من : شخصيات، أوصاف، أسماء،زمان، مكان، أدوات، ديكور. لم يعرها بروب اهتمامه، حيث تعتبر الشخصية من جملة المآخذ التي انتُقد فيها بروب .

ثانيا– مقارنة الحكايات وفق أجزائها المكونة:[43]

تتخذ المقارنة بين الحكايات شكلين مختلفين، من حيث عدد الوظائف وطرق الربط بينهما، ومن حيث الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة منها سنحاول شرحها على النحو التالي :

(ا)–المقارنة بين الحكايات من حيث عدد الوظائف وطرق الربط بينهما:

توصل بروب بعد تصنيفه للحكايات ومقارنة أجزائها ببعضها البعض إلى أن الحكايات لا تتوفر دائما على كل الوظائف، وأن عددها قد يختلف من حكاية إلى أخرى، في النمط الواحد ،فقد تحتوي هذه الحكاية على عشرين وظيفة ،بينما تحتوي أخرى على سبعة عشر وظيفة وهكذا.غير أن اختلاف عددها من حكاية إلى أخرى لا يغير أبدا من نظام تتابعها.

(ب)–المقارنة بين الحكايات من حيث الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة منها

ميّز"**بروب**"بين الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة للمقارنة بين الحكايات، حيث أطلق اسم الشكل الأساسي على الشكل الذي يرتبط بأصل الحكاية؛ ثم نظر إلى الحكاية في علاقتها مع بيئتها التي تعيش فيها، وأن أي تحول وتطور لحق بها،إنما مرده إلى أسباب خارجية، يتعذّر علينا فهم تطورها ما لم نربط بين الحكاية والوسط الذي تحيا فيه.

ثم نجده يقول"**وهكذا سنكون على قناعة بأن الأشكال التي تحددت –لسبب أو آخر– كأشكال أساسية هي بوضوح أشكال مرتبطة بالتصورات الدينية القديمة**"[44] يعكس قول "**بروب**" أن منبع الحكاية هو **الدّين** لأن الحياة الواقعية حسب وجهة نظره تتأثر بالدين أكثر من أي شيء آخر.وقد حدد أنواعا عدة من العلاقات بين الحكاية والدين هي:التبعية التكوينية ،التبعية المعكوسة ،التوازي ،غياب كامل للربط*

ثالثا: توصل بروب بعد التحليل إلى **عناصر التشابه و الاختلاف المورفولوجي** بين تلك الحكايات وهي[45] :

الاختزال : هو أن يتم اختزال شكل أساسي في حكاية معينة بشكل موجز في حكاية أخرى.

التضخيم :" **Application**" هو على خلاف الأول، يكون فيه الشكل الأساسي مضخم ويرد بكامل التفاصيل

التشويه"**Déformation**" هو أن يتم تكرار الشكل الأساسي في حكاية معينة بعد تشويهه في حكاية أخرى[191ينظر]

القلب"**Inversion**" هو أن يتحول الشكل الأساسي إلى ما يناقضه، وقد استدل "**بروب**" بعدة أمثلة ،على سبيل الذكر أن تحل الصور الأنثوية محل الصور الذكرية،أو نجد كوخ مغلق عوض كوخ بباب واسع مفتوح.

6-الحدة والخبوّ: "affaiblissement et intensification" يخص هذان العنصران أفعال الشخصيات فقط ،ويُقصد به أن يتكرر شكل أساسي في حكايتين ؛يتم في الثانية التشديد أو الإضعاف من أفعال الشخصيات.

يقوم التحليل المورفولوجي على تلخيص الحكاية ،ثم تقطيعها إلى مجموعة من المقاطع أو المتواليات السردية ثم تقطيع تلك المتواليات إلى مجموعة من الوظائف، ،واستخراج العناصر المساعدة في الحكاية، ثم توزيع الوظائف على الشخصيات، وتبيان طرق تقديم الشخصيات ومختلف صفاتها، وحركاتها في الحكاية[46] ، غير أن ما يهم التحليل هو التركيز على الثابت الوظائفي دون المتغير الأسلوبي و الحدثي والوصفي.

تظهر أهمية المنهج المورفولوجي في كونه أدخل النسقية في عملية التصنيف واعتمد على المثال الوظائفي الذي فصل فيه بروب بين الفعل والقائمون بالفعل ،غير أن قيمة عمل بروب "**لا تنحصر في الحاصل الفعلي منه، وإنما تتعداه إلى جملة ما أثاره من قضايا ومسائل، و ما قدمه من دراسات كثيرة واصل أصحابها الدرب ،فدققوا المفاهيم، وفصلوا، الجزئيات وعمقوا البحوث، فطوروا التحليل القصصي بطرائق شتى وفي مستويات مختلفة ووفق مناهج جديدة**"[47]حيث شكل المثال الوظائفي منطلقا أساسيا لدراسات سردية ذات طابع منهجي جديد، وأرضية خصبة في ما يخص الدرس البنيوي للحكاية، حاول فيها أصحاب هذه الدراسات استيفاء جوانب النقص والغموض في منهج بروب وتقويمه، فمن أهم هذه الدراسات، ما قدمه ليفي شتراوس و غريماس و كلود بريمون ورولان بارت وغيرهم من الذين أعطوا هذا التوجه دفعا قويا، سنكتفي بتقديم دراسات كلود بريمون ورولان بارت لنلمس أوجه الاختلاف.

إنتقد"كلود بريمون" في كتابه "**منطق الحكي**" نظام الترتيب الوظائفي البروبي الثابت حيث رأى أنه "**يمكن للسارد أن يختار السير في اتجاه دون الإتجاهات الأخرى ،ولهذا فإن خارطة الحكي لم تعد قاصرة على مسار واحد ، ولكنها انفتحت على مسارات متعددة**[48] ."

حاول "كلود بريمون" أن يُثبت أن مسار بنية الحكاية ، لا ينحصر في مسار أحادي تفرضه حتمية الوظيفة وما يليها من وظيفة أخرى ،بل فتح جوانب الاحتمالات المتاحة في بنية الحكي وفق نمطين أساسيين هما نمط التحسينAmilioration ،ونمط الإنحطاط Dégradation،متجاوزا الحكاية العجيبة التي درسها بروب إلى الرواية، "وعلى هذا

الأساس فإن أحداث الحكي يمكنها -في نظر بريمون -أن ترتب وفق نمطين أساسيين ، وذلك بالنظر إلى كونها تُهيء الشروط الملائمة لتحقيق الشيء أو العمل على معاكسة هذا التحقق "[49]

يفسح بريمون مجال الاختيار – بوجود هذه الاحتمالات المتاحة – لتحقق الفعل من عدمه وذلك تبعا للظروف المحيطة، فكان أن أقام نموذجه الثلاثي ليوضح ذلك التشعب في مسار بنية الحكي ،وهونموذج "**تحكمه سيرورة منظمة أساسها الاختيار ،وقوامها الثالوث التالي :الإمكان، الإنجاز المآل** "[50] حيث تقترب وجهة نظره كثيرا إلى ما صاغه "غريماس" باسم البرنامج السردي،فما يهدف إليه كلود بريمون – وهو الأمر الذي خالف به "بروب" – هو التركيز على الشخصية التي تنكرت لها نظرية "بروب" على أساس أنها هي من تحقق الفعل ،وهي التي تقود مسار بنية الحكي من حيث إسهاماتها في تشكيل متتالية سردية على نحو النموذج الثلاثي الذي وضعه، ورأى أن كل الوظائف في الحكاية ترتبط ارتباطا شديدا بالشخصية ،فوظيفة الانتصار مثلا لا يمكن أن ترتبط بوظيفة معركة إلا في ارتباط كل منهما بالشخصية ذاتها ، فالوظيفة إذن حسب كلود بريمون تعرف في مسار بنية الحكي على أنها مرتبطة بالشخصية من ناحية ،وعمل من ناحية أخرى.أما عن حتمية تتابعها فوظيفة الصراع عند "بروب" كانت تلحق بها بالضرورة وظيفة الإنتصار ،أما إذا انتهى بالبطل إلى الهزيمة ؛فإن "بروب" لا يسجل الوظيفة على أنها انتصار ، و إنما يغيرها بوظيفة أخرى هي الإساءة، لذلك نجده يقترح القواعد العامة لتسلسل الأحداث في كل مقطع سردي؛ لإعادة النظر في بنية الحكي عند "بروب"، التي كانت على شكل سلسلة أحادية الخط ، حيث يقوم نموذجه الثلاثي الذي وضعه على انفتاح كل الوظائف على احتمالين ، يمر فيه مسار الحكي بمراحل ثلاث لتحقيق المتتالية السردية.[51]

المرحلة الأولى: تعمل على تحديد الهدف، أو عدم تحديده.يعني بذلك أن إمكانية تطور الحدث مرتبط بتصرفات الشخصية، والتتابع الحاصل في هذه المرحلة يؤدي إلى المرحلة الثانية.

المرحلة الثانية: تعمل على تحديد خطوات تحقيق الهدف،أو عدم تحديد الخطوات لتحقيق الهدف

المرحلة الثالثة : ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل

يظهر تأثر رولان بارت هو الآخر "بالشكلانيين الروس" في انطلاقته من النص واعتناقه مبدأ المحايثة ،حيث يرى أن النص يتشكل من نسيج لغوي مكتوب يُحيل إلى وجود علامة لسانية

،أي أن لكل نص أدبي مظهران، مظهر دال ومظهر مدلول ،فأما عن الدال فهو كل ما يتمثل في الحروف ،وما يتكون من ألفاظ ، وأما المدلول فهو الجانب المجرد أو المتصور في الذهن [52] ،وهو بهذا يُخالف التحليل البروبي الذي يقوم على التحليل السطحي الذي توظف فيه الكلمة في رصد الوظائف دون التعمق في معناها، أي اهتمامه بالشكل وإهماله للجانب الدلالي ، واعتباره جانب ثانوي يجعل من الدلالة منفصلة عن الدراسة اللسانية ،على أنها في نظر"بروب" مرتبطة بالجانب الفني الذي يعكس موهبة أو عبقرية المبدع ،والذي يدخل في المتغير السردي ، بينما يتناول رولان بارث الكلمة في النص من حيث المعنى ،لذلك توصل البحث السيميائي بعد "بروب" بفضل هذه الدراسات النقدية إلى ضبط مواصفات النص السردي التي تتلخص في البنية السطحية والبنية العميقة ،حيث نجد رولان بارث يقول "كل سرد هو قصة ،لا يتحقق إلا بالانتقال من كلمة إلى أخرى ، أي الانتقال من مستوى إلى آخر" [53] ،حيث يمثل المستوى السردي والمستوى الخطابي البنية السطحية للنص، والتي تتمظهر في القوى الفاعلة في البنية السردية ،وفي التطور الحاصل في مسار بنية الحكي بينما يمثل المستوى الدلالي البنية العميقة للنص.

وبناءً على قدمناه من أساس نظري يحدد الاتجاه المعرفي "لرولان بارث"،فإنه إضافة إلى ذلك تجاوز ما درسه "بروب" في جنس الحكاية العجيبة إلى دراسة الرواية ،كما اهتم بدراسة الشخصية التي تنكر لها "بروب" ، والتي كان يراها أنها جانب عرضي زائل ، في حين أنها كانت تمثل "لرولان بارث" –حسب التحليل البنيوي–علامة (Sign) لها وجهان، يمثل وجهها الأول الدال (Signifiant)،الذي يُلخص هويتها عندما تتخذ عدة أسماء أوصفات، ويمثل وجهها الثاني المدلول ،الذي يُعبر عنه سلوكها وأفعالها في النص بواسطة الجمل ، وقد رأى أن القارئ* هو المسؤول عن تكوين صورتها من مصادر إخبارية ثلاث لخصها في مايلي :

1– ما يُخبر به الراوي

2– ما تُخبر به الشخصيات ذاتها

3 – ما يستنتجه القارئ من أخبار يفصح عنه سلوك الشخصية

إن أهمية المنهج المورفولوجي البروبي وقيمة نتائجه كانت بمثابة ركيزة علمية في الدراسات البنيوية، فتحت المجال لتجاوز حدود نص الحكاية العجيبة والشعبية إلى حدود النص الروائي وغيره من الأجناس كونه يقوم في الأساس على التحليل الذي يعتمد على الاتجاه التركيبي والذي يبحث

في المحور الأفقي السطحي أو ما يُعرف بالبنية الهيكلية الخارجية، حيث يعتمد على وصف نص الحكاية انطلاقا من مكوناتها البنيوية والعلاقة الداخلية التي تربط هاته المكونات مع بعضها البعض، ثم في علاقتها مع الكل. كان هدف بروب هو اكتشاف **القوانين** الداخلية التي تتحكم في نص الحكاية بعيدا عن كل عوامل خارجية، كما استطاع هذا المنهج أن يتجاوز الحكاية الروسية ويثبت فعاليته في ثقافات مختلفة هذا لأن "**المنهج غير مرتبط بنزعة سياسية عرقية أو اثنيه ، وغير مرتبط بمبدأ تفضيلي أي تفضيل حكاية عن حكاية ،أو تقديم وتقييم ثقافة على حساب ثقافة أخرى**" [54] لأن أساس المنهج يقوم كما سبق وأن أشرنا على القطيعة مع المناهج الخارجية ، والتعامل مع النص بحثاثية لاستخراج عناصره ومكوناته.

هوامش:

[1]- -فلادمير بروب: **فلاديمير بروب**: (Vladimir Propp) من أهم منظري الأدب، خاصة في مجال الحكاية الشعبية. ويعتبر أيضا من أهم الدارسين الروس في الأدب الشعبي (الفلكلور)، اهتم بالحكاية، والقصيدة الغنائية، والقصيدة الملحمية .. ولد في سان بيترسبورغ في 29 أبريل 1895م، وتوفي في المدينة نفسها في 22 أغسطس 1970م. وقد مارس التدريس في جامعة لينينكراد منذ1938م، وقد درس، لطلبته، اللغتين: الألمانية والروسية، والفلكلور،والحكايات الشعبية. ولم ينل الشهرة التي كان يصبو إليها إلا في أواخر حياته، من أهم كتبه مورفولوجية الحكاية الشعبية (1928م) ، الجذور التاريخية للحكاية الشعبية (1946م) ، القصيدة الملحمية الروسية(1955م) ، القصائد الشعبية الغنائية (1961م) ، الحفلات الفلاحية الروسية (1963م).

* ترجم هذا الكتاب إلى عدة لغات نذكر بعضها :

الفرنسية : Morphologie du conte suivi de: les transformation des contes merveilleux ,ed poétique/Seuil1965 et 1970.

الإنجليزية: Morphology of folktaleEd.Austin: University of Texace 1968.

الإسبانية :. Morfologiadelcuento Edition Femdamento 3e edicion 1977.

العربية :- مورفولوجية الخرافة ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1986،والكتاب الذي اعتمد عليه بحثنا هو :مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب لفلادمير بروب تر: عبد الكريم حسن ، د سميرة بن عمو.حيث أُخذت هذه الترجمة من ترجمةفرنسية للطبعة الروسية الثانية لكتاب فلادمير بروب

[2]- فلادمير بروب مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب لفلادمير بروب تر : عبد الكريم حسن ، د سميرة بن عمو.ط1 1996 ،شراع للدراسات والنشر والتوزيع دمشق ص15

[3]- م ن ص15

[4]- ماري الياس حنان قصاب" المعجم المسرحي"مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة ناشرون ص105

[5]- بروبم.س ص179

[6]- سمير مرزوقي.جميل شاكر .مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا .ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر د طدت ص23

[7]- بروب م س. ص 36

[8]- بروب م ن ص38

[9]- ينظر م ن ص 43
[10]- ينظر م ن ننفس الصفحة
[11]- ينظر م ن ص 43-44
[12]- ينظر م ن ص44-45
[13]- ينظر م ن ص45
[14]- ينظر م ن 45-46
[15]- ينظر م ن ص46-47.

*ذكر بروب تسعة عشر شكلا لفعل الإساءة؛وقد توصل إليها بروب وفق النماج المدروسة التي أجرى عليها بحثه للتوسع أكثر يُرجى الإطلاع عليها في كتابه مورفولوجيا القصة ص (47..51)

[16]- ينظر بروب م ن ص 47...53
[17]- ينظر م ن ص53-54
[18]- ينظر م ن ص54
[19]- ينظر م ن ص 54-55
[20]- ينظر م ن ص55
[21]- ينظر م ن ص 55-56
[22]- ينظر م ن ص 56-59
[23]- ينظر م ن ص 59-60
[24]- ينظر م ن ص 60
[25]- ينظر م ن ص 67-68

*نحن هنا أمام الدلالة المورفولوجية المزدوجة للوظيفة الواحدة التي أشار إليهابروبالإدغام ، لأن نتيجة الصراع هي التي ستحول دون الخلط بين وظيفتي أولى إمتحان المانح وبين وظيفة المعركة ،فإن كانت نتيجة صراع البطل هي حصوله على الأداة فنحن كما يُشير بروب أمام أولى وظائف المانح ،أما إذا حصل البطل بعد صراعه على ضالته، التي خرج لأجلها فنحن إذن أمام وظيفة معركة. ينظر ص 68

[26]- يُنظر بروب م ن ص69
[27]- ينظر م ن ص 69
[28]- ينظر م ن ص70
[29]- ينظر م ن 72-73
[30]- ينظر م ن ص73
[31]- ينظر م ن ص 74-75
[32]- ينظر م ن ص76-77.

*يقصد به بروب أن تُنفذ وظائف مختلفة بطرق متطابقة تماما،مما يجعل تحديدها أمرا غير ميسور ، لذلك نجده يفصم الأمر بتحديد هاته الوظائف إنطلاقا من نتائجها ، ففي حالة ما إذا كان إنجاز المهمة الصعبة (M)يتبعها الحصول على الأداة السحرية فإن البطل هنا أمام أولى وظائف المانح ،أما إذا كان يتبعها زواج ،فإن الأمر يتعلق بالمهمة الصعبة، بمعنى أن المهمة الصعبة يعقبها دوما الحصول على موضوع البحث يصعب فيه التمييز بين مهام هذه الوظيفة وعناصر أخرى تشبهها إلى حد كبير ينظر بروب م ن ص77...79

[33]- ينظر م ن ص79
[34]- ينظر م ن نفس الصفحة
[35]- ينظر م ن ص 80
[36]- ينظر بروب م س ، ص 81
[37]- ينظر م ن نفس الصفحة
[38]- ينظر م ن ص39
[39]- ينظر م ن ص 48
[40]- ينظر م ن ص 48

[41]- ينظر نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية مكتبة غريب ص28
[42]- ينظر بروب م س .ص82
[43]- ينظر م ن ص 181
[44]- م ن نفس الصفحة.
*التبعية التكوينية :هي أن تكون الحكاية تابعة للدين، وضرب لنا مثلا عن التنين الذي يتواجد في الأديان والحكايات، و رأى أنه مستمد بلا جدل من الدينبروب
التبعية المعكوسة :هي أن يكون الدين تابعا للحكاية ، لأن ذلك الدين قد اندثر؛فتكون التبعية بين دين قد باد وانتهى ، وحكاية معاصرة.
–التوازي :أن يكون الدين والخرافة متوازيا في التبعية ،فالدين يتبع الخرافة والخرافة تتبع الدين.
غياب كامل للربط :هي حالة يكون فيها غياب كلي للصلة أو الربط على الرغم من التشابه المحتمل،إلا أنه قد تنشأ صورا متشابهة في استقلالية عن بعضها الآخر،وقد استدل "بروب" بمثال عن مقارنته للأحصنة ؛ (الحصان السحري،والأحصنة الألمانية المقدسة وحصان النار)فالأحصنة الألمانية لا علاقة لها بالحصان السحري في حين ان بروب يشير إلى أن حصان النار شبيه بهذا الأخير من كل الجوانب ينظر م ن ص 182 - 185
[45]- ينظر بروب م س ص 190-191
[46]- يُنظر بروب م س ص116
[47]- الصادق قسومة طرائق تحليل القصة دار الجنوب للنشر تونس دط 2000ص68-69
[48]- حميد لحميداني "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب ،د.ط ص39
[49]- م ن ص 40
[50]- الصادق قسومة م س ،ص 80-81
[51]- ينظر حميد لحميداني " م س، ص 39-40
[52]- ينظر رولان بارث "مدخل على التحليل البنيوي للقصص" تر: منذر العياشي ط1 مركز الإنماء الحضاري ،حلب،سورية 1993ص10-11
[53]- Barthes(R).Itroduction analyse structurale des récit in poétique du récit seuil paris p 11
*يقصد بها تحرير النص من سلطة المبدع وربطها بسلطة القارئ إيمانا بالمحايثة، للتوسع أكثر يُنظر رولان بارث مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ص10-11
[54]- سعيدي محمد "الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق،معهد الثقافة الشعبية تلمسان ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية،بن عكنون،د.ط،د.ت ص 51 .

أثر السياق التداولي في توجيه الدلالة: الخطاب القصصي القرآني نموذجا

the impact of pragmatic context in directing the semantic in the Qur'anic narrative discourse

د. الحاج براهيمي

جامعة زيان عاشور الجلفة الجزائر

Brahimi.elhadj@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/12/12	تاريخ القبول: 2019/05/12	تاريخ النشر : 2019/07/12



تناولت المقالة أثر السياق في توجيه الدلالة في الخطاب القصصي القرآني، واختارت سورة الكهف نموذجا للتحليل، وذلك على عدة مستويات، منها المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي، ويتجلى المستوى الأخير (التركيبي) في مظاهر عدة: بيان التقديم والتأخير وأثره، بيان الحذف وتقديره، وتحديد مرجع الضمير، فضلا عن مظاهر نحوية وبلاغية أخرى ينبئ عنها التحليل السياقي التداولي، وقد خلص البحث إلى ضرورة استثمار السياق وعدم إغفاله في تفسير القرآن، وتحليل الخطابات من قبل الدارسين، لأنه يشي بحقيقة مقاصد الخطاب الشرعي خاصة، والخطاب بصفة عامة.

الكلمات المفتاح: السياق؛ الدلالة؛ التداولية؛ الخطاب القصصي القرآني.

Summary

The article discussed the contextual impact of directing the significance in the Qur'anic narrative discourse. Sourat Al-Kahf is chosen as model for analysis at several levels, including the level of phonetic, lexicon and syntactic, The last level (syntactic) is manifested in several aspects: the presentation of the delay and its effect, the statement of the deletion and its estimation, and the determination of the reference to the conscience, The research concluded that the context should be exploited and not overlooked in the interpretation of the Qur'an, and the analysis of the speeches by the researchers, because it reflects the truth of the intentions of the Islamic discourse in particular, and the discourse in general.

Key words: context; semantic; pragmatics; Qur'anic narrative discourse.



تمهيد

لقد كان السياق ولا زال أداة أساسية في استكناه المعاني الثاوية خلف رسم الحروف الجامدة، بل واكتشاف مقاصد المتكلم في استعمال حروف من دون حروف، وكلمات من دون أخرى،

وعبارات غريبة أحيانا بدل أخرى ألف المتلقي تلقيها، فينكشف النص في تجل جديد، لتأخذ قراءته منحى لم يكن ليظهر لولا توسل السياق في ذلك.

إن القارئ وهو يقرأ نصا ما، يتلقى حروفه وكلماته ومقولاته في مسار ذهني معين، يستدعي من خلاله المساقات الأولى التي كتب فيها هذا النص، مستحضرا عاملين أساسين في ذلك، أولهما نسق النص، من خلال سوابق الكلمات والجمل ولواحقهما، فلا يقرأ كلمة أو جملة قبل أن يضعها في نسقها الداخلي، فتتجلى له بعض الملامح الأساسية في فهم موقعها ودلالتها، والآخر هو معرفته بالمتكلم، وكلما زادت معرفة القارئ بالمتكلم زاد اقترابه من إدراك ملابسات الخطاب التي أنتج فيها، وبالتالي استدعاء عناصر السياق المقامي الذي يحيط بالمنتوج النصي، وبتضافر العاملين يكون القارئ قد اقترب مسافة كبيرة من إدراك مقصد المتكلم، ثم من فهمه، وأي خلل في العملية السابقة سينتج لنا خللا في التواصل بين المتكلم والمخاطب.

وإذا كان هذا ينطبق على الخطاب البشري، فإننا أحوج إلى أن نفزع إلى السياق في فهم الخطاب القرآني، سواء الداخلي منه أو الخارجي أو قل التداولي، ذلك أن السياق "هو النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية"[1]، فكان لزاما مع هذا اللجوء إلى السياق ليس اختيارا، بل ضرورة لفهم مقصد الشارع من الخطاب.

إن تحليل الخطابات يحتاج إلى تشابك عدة عوامل تتضافر فيما بينها، عسى أن يخدم بعضها بعضا في استخراج مقاصد المتكلم منه وبالتالي فهم الخطاب فهما سليما، أما الابتعاد عن قصد المتكلم والتشدق بأوهام التحليلات المترامية بعيدا عن قصد المتكلم فإن ذلك هو ليٌّ لمسار النص، وتقويل المتكلم ما لم يقله، وبالتالي الانحراف عن غاية النص وهدفه. ومن هذه العوامل عناصر السياق التي تبدأ بالمتكلم، وتتقاطع في ذلك مع أهم سؤال تطرحه التداولية: من يتكلم؟ لتتدرج الدراسة عبر مستويات التحليل اللساني من الصوت إلى الدلالة والتداولية، رغم اندماج هذه الأخيرة في كل المستويات، وهو ما يطلق عليها ديكرو التداولية المدمجة[2]، التي لا تجعلنا نعنون عناوين هذه المقالة على وفق هذه المستويات إلا بسبب الاقتضاء المنهجي والأكاديمي.

لقد اخترنا أن ندرس الخطاب القصصي الذي يتميز بميزات خاصة، أهمها اعتماده على السرد، وهو ما يحيل إلى اعتبار المتلقي القارئ، ووفرة الحوار في ثناياه وهو ما يحيل إلى الاهتمام بالمتكلم والمخاطب في الآن ذاته وتبادل الأدوار بينهما، وارتباطه بالخطابات الحافة التي تعبر عن

مقاصد القصص الواردة فيه، وبالتالي أخذ مقاصد المتكلم بعدها عاملا أساسيا في فهم استعمالات مكونات المستويات اللسانية داخل النص، وقد اخترنا أن ندرس كل ذلك على وفق أثر السياق في توجيه دلالة الخطاب.

أولا: الإطار النظري: تعريفات ومفاهيم

سنحاول أن نعرض في هذا المهاد النظري بعض التعريفات ونشرح بعض المفاهيم المتعلقة بمقولات هذا المقال، وأهمها: التداولية، والسياق ببعديه الداخلي والخارجي.

1- **التداولية:** وهو المصطلح العربي المقابل للمصطلح الإنجليزي Pragmatics أو الفرنسي Pragmatique، والذي كان الفضل في وضعه للأستاذ طه عبد الرحمان سنة 1970م، وقد حظي بالإجماع والتداول.

وانطلاقا من أن التداولية لم تعرف بتعريف واحد، وأنها اصطلاح مدعاة دائما للالتباس[3]، يقترح الباحث اللساني والتداولي ليفنسون Levinson.S.C في كتابه Pragmatics وجوها متعددة عرفت بها التداولية، أهمها في بحثنا هذا التعريف الذي يربط التداولية بالسياق، والذي مفاده أن التداولية دراسة للعلاقات بين اللغة والسياق، أو هي دراسة لكفاية مستعملي اللغة في ربطهم اللغة بسياقاتها الخاصة[4].

2- **السياق:**

أ- **المفهوم اللغوي:** لا يمكن أن نتكلم عن المعنى الاصطلاحي لأي لفظ دون المرور على المعنى اللغوي الذي يعد قاعدة الارتكاز والركن الأصيل في تحديد وتوضيح المعنى الاصطلاحي، فكان إذا لابد من بيان المعنى اللغوي وعطف المعنى الاصطلاحي عليه.

جاء في لسان العرب في باب (سوق) ".. وقد انْساقَت وتَساوَقَت الإبلُ تَساوُقاً إذا تتابعت، وكذلك تقاوَدَت فهي مُتَقاوِدة ومُتَساوِقة، وفي حديث أُم معبد فجاء زوجها يَسُوق أعْنُزاً ما تَساوَقُ أي ما تتابَعُ، والمساوَقة المتابعة كأنّ بعضَها يسوق بعضاً ... "5

وذهب ابن فارس إلى أن السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حدو الشيء، يقال: ساقه يسوقه سوقا، والسَّيِّقة: ما استيق من الدواب. ويقال: سقت إلى امرأتي صداقها، وأسقته والسوق مشتقة من هذا، لما يساق إليها من كل شيء، والجمع أسواق، والساق للإنسان وغيره، والجمع سوق، وإنما سميت بذلك لأن الماشي ينساق عليها"[6]، وقال الزمخشري في أساس البلاغة: " وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك سياق الحديث، وهذا الكلام مساقه إلى كذا، وجئتك

بالحديث على سوقه: على سرده" [7] "وقريب من هذا ما ورد في المعجم الوسيط: ساق الحديث: سرده وسلسله، وساوقه: تابعه وسايره وجاراه، وسياق الكلام: تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه" [8]

ومن مجموع النصوص اللغوية المتقدمة نستطيع أن نقول: أن السياق في الحس اللغوي يدل على انتظام متوال في الحركة والكلام لبلوغ مقصد معين.

ب- **المفهوم الاصطلاحي**: يستعمل لفظ السياق في علم اللغة الحديث مقابلا للمصطلح الأنجليزي context الذي يطلق ويراد به المحيط اللغوي الذي تقع فيه الوحدة اللغوية، سواء أكانت كلمة أو جملة في إطار العناصر اللغوية أو غير اللغوية" [9]

ويرى هاليداي M.Halliday أن السياق "هو النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية"[10]

وتقول بروس أنغام:" السياق يعني واحدا من اثنين: أولا السياق اللغوي، وهو ما يسبق الكلمة وما يليها من كلمات أخرى، وثانيا السياق غير اللغوي أي الظروف الخارجة عن اللغة التي يرد فيها الكلام". [11] وفي المعاجم الحديثة يعرف السياق بأنه: "بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه" [12]

ويعرفه آخرون بأنه "علاقة البناء الكلي للنص بأي جزء من أجزائه"[13] ونلاحظ في هذا التعريف الأخير أنه مختص فقط بالسياق اللغوي ويهمل السياق الخارجي أو التداولي.

بيد أن هناك ما يدعى بالتعريف النموذجي كما جاء به كلارك هاربرت حين يسأل:" ما السياق؟ إنه حسب المعجم تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها، وسوف ندعو هذا بالتعريف النموذجي"[14]

ورغم تسميته لهذا التعريف بالنموذجي، إلا أن توسع الدراسات التداولية في تعريف السياق تجاوز تعريف كلارك هاربرت، خاصة وأن التداولية تعد السياق أساسا من أسسها المكينة، ليصبح عبارة عن " مجموعة الظروف التي تحف حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام ... وتسمى هذه الظروف في بعض الأحيان بالسياق context "[15]

ثانيا: أثر السياق في توجيه الدلالة:

1- المستوى الصوتي:

لا نقصد بهذا المستوى الغوص في خصائص الحروف ومخارجها وصفاتها، وإنما سنقتصر على مثالين يوضحان وظيفة الحروف في حالة إثباتها أو حذفها في الاستعمال اللغوي، وتأثير ذلك في توجيه الدلالة وفقا للسياق.

1- أ- لم "تستطع" و"لم تسطع" الكهف 78 و82

والسؤال المطروح هنا، هو لماذا أثبت الله سبحانه وتعالى التاء في الأولى وحذفها في الثانية؟ وهل للسياق دور في ذلك؟

لم يأبه كثير من المفسرين لهذا الفرق، وجعلوا اللفظين متساويين في المعنى رغم اختلافهما في المبنى، منهم من لم يشر إلى ذلك إطلاقا، ومنهم من أشار إلى تماثلهما، يقول البغوي في تفسيره: " ذلك تأويل ما لم تسطع عليه صبرا" أي لم تطق عليه صبرا، و"استطاع" و"اسطاع" بمعنى واحد"[16]

وبعض المفسرين أشار إلى حكمة هذا الفرق مثل الشيخ ابن عاشور إذ قال في ذلك:"تَسْطِعْ مضارع (اسطاع) بمعنى (استطاع) . حذف تاء الاستفعال تخفيفاً لقربها من مخرج الطاء، والمخالفةُ بينه وبين قوله {سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً } للتفنن تجنباً لإعادة لفظ بعينه مع وجود مرادفه . وابتدئ بأشهرهما استعمالاً وجيء بالثانية بالفعل المخفف لأنّ التخفيف أولى به لأنه إذا كرر { تَسْتَطِع } يحصل من تكريره ثقل" [17]

وقد يكون هذا صحيحا، إذ جعل العلة في الثقل، رغم وجود من يخالفه الرأي في ذلك، يقول خالد قاسم بني دومي:"وربما جانب الصواب ابن عاشور فيما ذهب إليه، وبخاصة في عبارته الأخيرة، إذ إن التكرار اللفظي من أبرز الظواهر وأوسعها انتشارا في القرآن الكريم، وإننا نقرأ سورة الرحمان– على سبيل المثال– التي يتكرر فيها "فبأي آلاء ربكما تكذبان" واحدا وثلاثين مرة، ومع ذلك لا يشعر الواحد منا بأي ثقل أو ضيق أو سآمة، فكيف يحصل مع تكرار "تستطع" ثقل على تباعد الموضعين، حيث وردت الأولى في الآية الثامنة والسبعين، والثانية في الآية الثانية والثمانين"[18]

وأورد البقاعي تفسيرا لهذا الحذف مراعاة من المتكلم لحالة المخاطب (موسى)، فقال:" وأثبت تاء الاستفعال هنا وفيما قبله إعلاماً بأنه ما نفى إلا القدرة البليغة على الصبر، إشارة إلى صعوبة ما حمل موسى من ذلك، لا مطلق القدرة على الصبر...وحذف تاء الاستطاعة هنا لصيرورة ذلك – بعد كشف الغطاء – في حيز ما يحمل فكان منكره غير صابر أصلاً لو كان عنده مكشوفاً من أول الأمر" [19]

واقترب ابن كثير-رحمه الله – من هذا ببيان تناسب الإثبات والحذف مع الحالة النفسية لموسى عليه السلام، فقال: " وقوله: { ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا } أي: هذا تفسير ما ضقت به ذرعًا، ولم تصبر حتى أخبرك به ابتداء، ولما أن فسره له وبينه ووضحه وأزال المشكل قال:

{ [مَا لَمْ] تَسْطِعْ } وقبل ذلك كان الإشكال قويًا ثقيلا فقال: { سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا } فقابل الأثقل بالأثقل، والأخف بالأخف"[20]

ويتساوق رأي صلاح الخالدي مع رأي ابن كثير بتناسب الحذف لزوال الثقل النفسي الذي كان موسى عليه السلام يعيشه في خضم حيرته في تأويل الأحداث وتعليلها، إذ قال: "جاء- أي الحذف- لزوال الهم الذي سيطر عليه، والثقل النفسي الذي عاشه، فقد لاحظ السياق زوال الثقل النفسي، فحذفت التاء من الفعل "تستطع" لتشارك التخفيف النفسي عند موسى، بخفة في حروف الفعل" [21]

1-ب- "استطاعوا" و"اسطاعوا" الكهف97.

رأينا في المثال السابق أن الله عز وجل أثبت التاء في الأولى" سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا" وحذفها في الثانية " ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا" أما هنا فقدم الحذف على الإثبات " فَمَا اسْطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا" فما هو موجب الحذف والإثبات وقد جاءتا في آية واحدة؟

ذهب جمهور المفسرين إلى تناسب المعنى والمبنى، أي أن الزيادة في المبنى تؤدي إلى الزيادة في المعنى، وخالفهم في ذلك البقاعي فقال:" زيادة التاء هنا تدل على أن العلو عليه أصعب من نقبه لارتفاعه وصلابته والتحام بعضه ببعض حتى صار سبيكة واحدة من حديد ونحاس في علو الجبل"[22] ولا أدري كيف وصل البقاعي إلى هذه النتيجة، إذ لم يعلل ذلك، ويبدو أنه تأثر بما حكاه هو بعد قوله هذا عن ابن خرداذبه عن سلام الترجمان ما يدل على ما قال، غير أن ظاهر زيادة التاء لا كما ذهب إليه البقاعي، وإنما ما ذهب إليه جمهور المفسرين، يقول ابن كثير:" ولما كان الظهور عليه أسهل من نقبه، قابل كلا بما يناسبه"[23]

ويقول ابن عاشور:" ومن خصائص مخالفة مقتضى الظاهر هنا إيثار فعل ذي زيادة في المبنى بموقع فيه زيادة المعنى لأن استطاعة نقب السد أقوى من استطاعة تسلقه، فهذا من مواضع دلالة زيادة المبنى على زيادة في المعنى ."[24]

ويرى الخالدي أن حذف التاء يناسب خفة التسلق، من حيث إن تسلق جدار السد العالي الأملس الخالي من النتوءات والمقابض يحتاج إلى خفة ورشاقة ومهارة، فجاء الفعل "اسطاعوا" مسهما في هذه الخفة، متخففا من أحد حروفه، كما يتخفف المتسلق من بعض أحماله، أما إثبات التاء في "استطاعوا" فهو يناسب المعنى الذي تقرره الجملة، وهو مشقة الحفر، من حيث إن نقب

الجدار – أو جعل ثقب فيه– يحتاج إلى جهد كبير، ويتحمل الإنسان في ذلك كثيرا من المشقة، كما أنه يأخذ منه وقتا طويلا يمر عليه ثقيلا، فلهذه الأثقال المادية والنفسية، الزمانية والمكانية، التي تقررها الجملة، جاء الفعل "استطاعوا" مسهما فيها، بتثقيل إيقاعه وتركيبه وزيادة حروفه"[25] ولا شك أن هذه لفتة مقامية راقية من الخالدي.

ولا بأس في آخر هذا العنصر أن نناقش من يسأل فيقول:" إذا كان الثقب أصعب من الظهور، فكيف وردت الأحاديث تشير إلى أن يأجوج ومأجوج سينقبون السد، وكان الأولى بهم أن يظهروا عليه مادام النقب أصعب؟

وهذا سؤال جدير بالطرح، نجيب عليه فنقول وبالله التوفيق: إن نقب السد أصعب من ظهوره صحيح، ولكن هذا بالنسبة للفرد الواحد، ولكن بالنسبة إلى قوم كثر، فإن النقب أسهل، إذ سيحتاجون إلى نقبه مرة واحدة، ليمر القوم كلهم من هذا الثقب، أما الظهور فيتوجب على كل واحد منهم فعله، فيكون النقب أصعب من الظهور بالنسبة للفرد الواحد، وهذا مقتضى استعمال "استطاعوا" بإثبات التاء، وأسهل بالنسبة للجماعة، وهذا مقتضى الأحاديث الواردة بالنقب.

2–المستوى المعجمي:

ونقصد بهذا المستوى المفردات المستعملة في الخطاب القصصي القرآني، كيف فسرها العلماء وما هي أرجح الأقوال بناء على السياق، ونناقش أحيانا سبب استعمال القرآن لمفردات خارج سياقها المعجمي المعهود؟ وهل للسياق دور في ذلك؟

اخترنا بعض الأمثلة من النموذج الذي سطر لهذه الدراسة تتمثل فيما يأتي:

2–أ– " وَلَمْ تَظْلِمْ مِنْهُ شَيْئًا"الكهف33 لماذا استخدم الله سبحانه وتعالى مفردة الظلم هنا؟

تفسيرها الظاهر ولم تنقص منه شيئا، يقول صاحب التحرير والتنوير:" واستعير الظلم للنقص على الطريقة التمثيلية بتشبيه هيئة صاحب الجنتين في إتقان خَبْرِهما وترقب إثمارهما بهيئة من صار له حق في وفرة غلتها، بحيث إذا لم تَأت الجنتان بما هو مترقب منهما أشبَهتا من حَرم ذَا حق حقه فظَلمه، فاستعير الظلم لإقلال الإغلال، واستعير نفيه للوفاء بحق الإثمار"[26]، والملاحظ في نظرة ابن عاشور أنه فسر اختيار لفظة الظلم بناء على حالة صاحب الجنتين، فجاءت هذه المفردة مناسبة لنفسيته في انتظار الغلة والثمر، وهي لفتة مقامية دقيقة.

2-ب- " وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا" الكهف54.

ولم يشر أكثر المفسرين لاختيار كلمة شيء وسببه، وفسره الزمخشري فقال:" أكثر الأشياء التي يتأتى منها الجدل إن فصلتها واحدا بعد واحد، خصومة ومماراة بالباطل" [27]، وفسره ابن عاشور بأنه " اسم مفرد متوغل في العموم، ولذلك صحت إضافة اسم التفضيل إليه، أي أكثر الأشياء"[28]

ولكن لماذا اختار الله سبحانه وتعالى هذه المفردة للتعبير عن الإنسان في هذه الحالة؟ "أكثر شيء جدلا" لابد أنه السياق الذي جاءت فيه هذه الآية.

تتحدث الآية التي قبلها عن المجرمين "وَرَأَى الْمُجْرِمُونَ النَّارَ فَظَنُّوا أَنَّهُمْ مُوَاقِعُوهَا وَلَمْ يَجِدُوا عَنْهَا مَصْرِفًا" الكهف53، والآية التي بعدها " وَمَا مَنَعَ النَّاسَ أَنْ يُؤْمِنُوا إِذْ جَاءَهُمُ الْهُدَى وَيَسْتَغْفِرُوا رَبَّهُمْ إِلَّا أَنْ تَأْتِيَهُمْ سُنَّةُ الْأَوَّلِينَ أَوْ يَأْتِيَهُمُ الْعَذَابُ قُبُلًا" الكهف55، إنهما تنقلان صفة ذميمة في هذا الإنسان المتكبر على الحق، هذا الإنسان الذي يجادل ويجادل حتى يأتيه العذاب في الدنيا، أو يواجه النار يوم القيامة، ف"يعبر السياق عن الإنسان في هذا المقام بأنه (شيء) وأنه أكثر شيء جدلا، ذلك كي يطامن الإنسان من كبريائه، ويقلل من غروره، ويشعر أنه خلق من مخلوقات الله الكثيرة، وأنه أكثر هذه الخلائق جدلا" [29]

إن هذه المفردة المختارة "شيء" علاج حقيقي لحالة الكبر التي يعيشها من ينكر الحق ويكثر الجدال فيه، وربط الكبر بعدم قبول الحق جاء في الحديث الذي رواه مسلم: "الكبر: بطر الحق وغمط الناس"

3-المستوى التركيبي:

3-1- التقديم والتأخير:

3-1-أ- تقديم الحلي على الثياب:

وذلك في الآية: "أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا" الكهف31.

فلماذا قدم الله سبحانه وتعالى الحلي على اللباس هنا، وأخرها في سورة الإنسان فقال جل علاه:" عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا" الإنسان21.

وهنا يأتي دور سياق الآية، يقول ابن عاشور:" وقدم ذكر الحلي على اللباس هنا لأن ذلك وقَع صفة للجنات ابتداء، وكانت مظاهر الحلي أبهج للجنات، فقدم ذكر الحلي وأخر اللباس لأن اللباس أشد اتصالاً بأصحاب الجنة لا بمظاهر الجنة، وعكس ذلك في سورة الإنسان في قوله: { عاليهم ثياب سندس } لأن الكلام هنالك جرى على صفات أصحاب الجنة" [30]

أي أن القرآن يؤخر ويقدم حسب موضوع الخطاب الذي هو عنصر من عناصر السياق.

3-1-ب- تقديم المال على البنين:

وذلك في الآية "الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا" الكهف46.

وقبل الحديث عن سر هذا التقديم، لابد من إشارة مقامية مهمة هنا، وذلك في حكم ورود هذه الآية وحديثها عن المال والبنون، يقول ابن عاشور:" والاغتباط بالمال والبنين شنشنة معروفة في العرب، قال طرفة

فلو شاء ربي كنت قيس بن عاصم *** ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد

فأصبحت ذا مال كثير وطاف بي *** بنون كرام سادة لمسوّد" [31]

فالقرآن الكريم وظف حالة اجتماعية متعاهدة عند العرب، فخاطبهم على وفق طبائعهم وعاداتهم، وهذا أهم عنصر من عناصر نجاح الخطاب، ومن نافلة القول أن نذكر أن هذه الآية جاءت بعد قصة صاحب الجنتين الذي تكبر "فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا" الكهف34.

نعود إلى التقديم والتأخير، ولن نبتعد كثيرا عن هذه اللمحة المقامية، "وتقديم المال على البنين في الذكر لأنه أسبق خطوراً لأذهان الناس، لأنه يرغَب فيه الصغير والكبير والشاب والشيخ ومن له من الأولاد ما قد كفاه ولذلك أيضاً قدم في بيت طرفة المذكور آنفاً" [32]

والملاحظ هنا، أنه إذا كانت اللمحة المقامية في أصل ذكر المال والبنون متعلقة بالعرب، فإن خطور ذكر المال أسبق في الأذهان على البنين متعلق ببني البشر كلهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى خطور البنين في الذهن متعلق فقط بالكبير المتزوج الذي لم يكتف بالأولاد أو الذي فقد الولد أصلا، أما المال فهو مطلب جميع الناس، فقدم ذلك.

3-1-ج- تقديم الباقيات على الصالحات:

وذلك في الآية: "...وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا" الكهف46.

وكان مقتضى الظاهر أن يقدم الصالحات، لدلالتها على فعل الخير، أما الباقيات فتبقى صفة لها عند ذلك، "ولكن خولف مقتضى الظاهر هنا، فقدم (الباقيات) للتنبيه على أن ما ذكر قبله إنما كان مفصولاً لأنه ليس بباقٍ، وهو المال والبنون... فكان قوله: {فأصبح هشيماً تذروه الرياح} [الكهف: 45] مفيداً للزوال بطريقة التمثيل وهو من دلالة التضمن، وكان قوله: والباقيات } مفيداً زوال غيرها بطريقة الالتزام، فحصل دلالتان غير مطابقتين وهما أوقع في صناعة البلاغة، وحصل بثانيتهما تأكيد لمفاد الأولى فجاء كلاماً مؤكداً موجزاً" [33]

ويظهر هنا جليا تتالي الآيات في سياق واحد لتخدم بعضها بعضا.

3-2- الحذف:

ولهذه الظاهرة أسرار ومقتضيات تداولية، ولها صور عدة:

3-2- أ- حذف المسند إليه:

وحذف المبتدأ له شروط وأسباب، وأهم ما يفسر به حذف المبتدأ القرائن، ولا تعرف القرائن إلا بالسياق، ومن ذلك في سورة الكهف " وقل الحق من ربكم..." الكهف26،"الحق خبر مبتدأ محذوف معلوم من المقام، أي هذا الحق"[34]

ويمكن أن يكون للحذف هنا علة مقامية كذلك، وهي أن مشركي قريش الذين سألوا رسول الله صلى الله عليه وسلم يعلمون أنه الحق، فلما حذف المسند إليه هنا أثبت علمهم به، وقرينة ذلك، ما جاء بعدها، "فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ" وفعل المشيئة يأتي بعد العلم بالشيء، وأما الجاهل به فقد يكفر لجهله لا لمشيئته.

3-3- الإحالة:

تشكل الإحالة عنصرا هاما في فهم الخطاب، والخطأ في تفسير الإحالة يؤدي حتما إلى الخطأ في قراءة الرسالة المتضمنة في الخطاب، وللسياق دور كبير في توجيه الإحالة للضمير، من ذلك ما جاء في سورة الكهف في الأمثلة التالية:

3-3-أ- "...وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا" الكهف22.

ذكر كثير من المفسرين أن الضمير في "منهم" عائد إلى أهل الكتاب[35]، غير أن لابن عاشور رأي آخر في الإحالة يخالف فيه جمهور المفسرين، يعتمد فيه على سياق القرآن المكي وخصائصه، فيقول: " ولا يستقيم جعل ضمير منهم عائدا إلى أهل الكتاب، لأن هذه الآيات مكية باتفاق الرواة والمفسرين"[36]

ومن خصائص سياق القرآن المكي مخاطبة المشركين لا أهل الكتاب، والضمير في منهم في رأي ابن عاشور " عائد إلى ما عاد إليه ضمير "سيقولون ثلاثة"، وهم أهل مكة الذين سألوا عن أمر أهل الكهف" [37]

3-3-ب- "...فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا، فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا..." الكهف80-81

ذهب أكثر المفسرين إلى أن ضميري الجماعة في خشينا وأردنا عائد إلى الله تعالى بالأصالة، وإلى الخضر بتوكيل من الله [38]، وخالفهم ابن عاشور استنادا إلى السياق المقامي الذي كان فيه الخضر "يقول ابن عاشور:" وضميرا الجماعة في قوله {فَخَشِينَا } وقوله {فَأَرَدْنَا } عائدان إلى المتكلم الواحد بإظهار أنه مشارك لغيره في الفعل . وهذا الاستعمال يكون من التواضع لا من التعاظم لأن المقام مقام الإعلام بأنّ الله أطلعه على ذلك وأمره فناسبه التواضع فقال: { فَخَشِينَا فَأَرَدْنَا }، ولم يقل مثله عندما قال { فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا } لأنّ سبب الإعابة إدراكه لمن له علم بحال تلك الأصقاع" [39]

ونجد الرأي نفسه عند د.طه عبد الرحمان في كتابه اللسان والميزان عن إفادة نون الجماعة حسب مقامها إلى التواضع لا إلى التعاظم، فيقول:"إذا نحن استعملنا ضمير الجمع بدل ضمير المفرد في كتابنا، فلأن هذا الاستعمال تقليد عربي أصيل في صيغة التكلم من صيغ الكلام" ثم لأنه هو الاستعمال المتعارف عليه في المقال العلمي والتأليف الأكاديمي، فضلا عن أنه يفيد معنى "المشاركة" و"القرب"، إذ يجعل المتكلم ناطقا باسمه وباسم غيره، ولا غير أقرب إليه من المخاطب، حتى كأن هذا المخاطب عالم بما يخبره به المتكلم ومشارك له فيه، فيكون ضمير الجمع من هذه الجهة، أبلغ في الدلالة على التأدب والتواضع من صيغة المفرد، ولا دلالة له إطلاقا على تعظيم الذات، ولا على الإعجاب بالنفس" [40]

الخلاصة

من خلال دراسة فاعلية السياق في الخطاب القصصي القرآني، يمكننا الخلوص إلى النتائج التالية:

-ارتباط السياق الداخلي للخطاب بالسياق الخارجي أو التداولي، ذلك أن النسق مفتاح للسياق، والقول بالسياق التداولي لا ينفي استثمار مقولات السياق الداخلي.

-تشابك مقولات السياق بمقولات التداولية، هذه الأخيرة التي تطرح أول سؤال في تحليلاتها: من يتكلم؟ ,إلى من يتكلم؟ وكذلك السياق، فإن من أهم عناصره المتكلم والمخاطب، ولا يمكن فهم الخطاب أو تحليله إلا بعد أخذ هذين العنصرين بعين الاعتبار.

- يمكننا تحليل الخطاب على وفق السياق التداولي عبر مستويات التحليل اللساني المعروفة، إذ ينبئ كل مستوى من المستويات عن حكم تعرف باستحضار آليات السياق التداولية من اهتمام بالمتكلم أو المخاطب أو الخطاب ذاته، ويحكم كل ذلك ملابسات الخطاب التي تدور في فلكها هذه المقولات.

- للسياق أثر واضح في ترجيح أقوال المفسرين، وفي توجيه الدلالة، وذلك إن على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي، ويتجلى المستوى الأخير (التركيبي) في مظاهر عدة: بيان التقديم والتأخير وأثره، بيان الحذف وتقديره، وتحديد مرجع الضمير، فضلا عن مظاهر نحوية وبلاغية أخرى ينبئ عنها التحليل السياقي التداولي، بل إن أي مفسر أو محلل للخطاب لا يمكن أن يستغني عن السياق في استكناه المقاصد الحقيقية الثاوية خلف الخطاب الشرعي.

هوامش:

1 خلود العموش، الخطاب القرآني: دراسة في العلاقة بين النص والسياق، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2008، ص51.

2 جاك موشلار وآن روبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة بإشراف عز الدين المدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، الطبعة الثانية، 2010، ص83.

3 دومينيك مانقينو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص100.

4 Stephen C.Levinson, Pragmatics, Cambridge university press, , Ninteenth printing, 2008, P9.

5 ابن منظور، لسان العرب، مادة "سوق"

6 ابن فارس أحمد بن فارس. معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، بيروت لبنان، ط2، 1998 م، ص498

7 الزمخشري، محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1998، 484/1

8 خلود العموش، الخطاب القرآني، ص25.

9 نفس المرجع، ص51
10 نفس المرجع ونفس الصفحة.
11 نفس المرجع ص51.
12 نفس المرجع، ص25.
13 نفس المرجع، ص25.
14 الشهري، عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص40.
15 نفس المرجع ص41.
16 البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود، معالم التنزيل، تحقيق محمد عبد النمر وغيره، دار طيبة للنشر والتوزيع، 1997، ط4، 197/5.
17 ابن عاشور،محمد الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، 15/16.
18 خالد قاسم بني دومي، دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006، ص205-206.
19 البقاعي، برهان الدين أبو الحسن ابراهيم بن عمر، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، 496/4-498
20 ابن كثير، الحافظ عماد الدين أب الفداء إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت لبنان، 417/4.
21 خالد قاسم، دلالات الظاهرة الصوتية، ص206.
22 البقاعي، نظم الدرر، ص505
23 تفسير ابن كثير، ص425.
24 ابن عاشور، التحرير والتنوير، 38/16.
25 خالد قاسم، دلالات الظاهرة الصوتية، ص208.
26 ابن عاشور، التحرير والتنوير، 426/15.
27 الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت لبنان، 489/4.
28 التحرير والتنوير، 347/15.
29 سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، 1978، 2275/4.
30 ابن عاشور، التحرير والتنوير، 314/15.
31 نفس المرجع، 332/15.

32 نفس المرجع، 333/15.

33 نفس المرجع ونفس الصفحة.

34 نفس المرجع، 307/15.

35 انظر:

•الطبري، محمد بن جرير، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، 2000، 643/17

•البغوي، معالم التنزيل،تحقيق محمد عبد الله النمر وآخرون، دار طيبة، الرياض السعودية، ط4، 1997، 162/5.

•السعدي، عبد الرحمان بن ناصر، تيسير الكريم المنان في تفسير كلام المنان، تحقيق عبد الرحمان بن معلاف اللويحق، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000، 473/1.

36 ابن عاشور، التحرير والتنوير، 295/15.

37 نفس المرجع، 294/15.

38 الطبري 85/18، الكشاف 495/4-496

39 ابن عاشور، التحرير والتنوير، 13/16.

40 طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ط1، ص13.